

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

27

ARTE

Editoriale

PFISTER: *Il 'Cicerone' di Burckhardt* - TESTORI:
Su Francesco del Cairo - LONGHI: *Ricordo di*
Enrico Reycend

Antologia di artisti
Appunti

MARZO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1952

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno III - Numero 27 - Marzo 1952

SOMMARIO

Editoriale

FEDERICO PFISTER: *Il 'Cicerone' del Burckhardt* - GIOVANNI TESTORI: *Su Francesco del Cairo* - ROBERTO LONGHI: *Ricordo di Enrico Reyceud*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Ancora sulla cultura del Fouquet (r. l.)* - Agnolo Bronzino: *il 'San Giovanni Battista' della Cappella di Palazzo Vecchio* (Federico Zeri) - Lelio Orsi: *una Annunciazione* (Federico Zeri)

APPUNTI

Scusi, ma sempre Duccio di MILLARD MEISS

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

EDITORIALE

I CATALOGHI DEI MUSEI. — Circa un mese fa, un amico di Londra mi scriveva: *‘Ha veduto il nuovo catalogo di Martin Davies per gli italiani più antichi della nostra National Gallery? La pregherei di esaminarlo. Si potrà discuterne, talora, le opinioni, ma come strumento di lavoro, vedrà, è incomparabile. Perché non ne fa cenno, avvertendo che, qui, noi aspettiamo con tanto desiderio cataloghi simili dei musei italiani?’*

Non era difficile rilevar subito il garbato ma urgente doppio senso della domanda. Così qualche giorno dopo, il catalogo di Martin Davies era già sul mio tavolo, accanto ai pochi (spesso ingialliti per l'età) che abbiamo dei Musei italiani. E val la pena di farne parola, perché si tratta certamente di un modello del genere. Son sicuro, per esempio, che piacerà moltissimo ad Antonio Fornari, critico d'arte della *‘Voce Repubblicana’*, col quale ho discusso più volte se un catalogo di galleria sia un semplice fatto amministrativo o non debba, per forza maggiore, avventurarsi anche nella selva spinosa della critica vera e propria.

Io sostenevo la seconda opinione, il Fornari la prima. E valga il vero, il catalogo del Davies parrebbe quasi dargli ragione. Resta soltanto da vedere se ora possa darsi ragione, su ogni punto, al Davies.

Non v'è dubbio che, quanto a silloge di storia *‘constatante’* egli ci ha dato prova di un'acribia, di una sedulità, superate soltanto da una scepsti così instancabile che San Tommaso, diventa, a petto suo, un volgare credulone. Chi nega che sia essenziale ai fini identificativi, e perciò d'inventario amministrativo, sapere che il numero, mettiamo, 780 era qui e poi fu colà; è largo e alto tanto; è conservato così e così; ha rivelato ai raggi X questi e quei pentimenti, queste o quelle lacune? In tutto ciò col Davies c'è da dormire fra due guanciali.

O volete sapere su che legno il quadro è dipinto? Per quasi ogni pezzo della Galleria il Davies cita una lettera (debitamente archiviata) di un tecnico del laboratorio di ricerche sui prodotti forestali. Pioppo, abete, noce e via dicendo.

Magari, nell'indovinare i desiderî del visitatore, il Davies sarà andato qualche volta oltre il segno; come quando, immaginandone uno che vagheggi di conoscere il sesso dello *‘Sparviero’* numero 3088

di *Jacopo de' Barbari*, avverte che si tratta, verosimilmente, di una femmina (lettera archiviata di *Mister Banks* del Museo di Storia Naturale...).

Un campo nel quale il *Davies* porge aiuti impareggiabili è anche quello dell'iconografia e dell'agiografia. V'è qualcuno, poniamo, che vuol sapere chi sono i centotrentasei santi del Paradiso nella predella dell'Angelico che fu in San Domenico a Fiesole (le 'infinite figurine' di cui parlava genericamente il *Vasari*)? Il *Davies* li ha identificati quasi tutti; ha scoperto persino i casi in cui l'Angelico ha commesso degli errori in proposito. Che cosa desiderare di più? Il libro, così, diventa indispensabile persino per i *Padri Bollandisti*; figuriamoci per il comune pubblico di galleria.

Ma torniamo al più sodo, la vicenda delle opere stesse. In questo campo più d'una delle 'voci' del *Davies*, fa quasi un libro, un trattato a sé. E basti ricordare l'esempio del numero 1093; nientemeno che la 'Vergine delle Rocce', sempre in lizza con quella del Louvre per annettersi il gran nome di Leonardo. La storia eterna che il *Davies* ce ne ricostruisce conta circa ventimila parole, e da essa risulta che la tavola di Londra, e non quella del Louvre, è proprio la stessa ordinata a Leonardo e ai Preda nel 1483. Anche se ciò non basta a decidere sull'autografia leonardesca del dipinto, si tratta sempre di un gran risultato; e il *Davies* ha dimostrato di farne fin troppo conto accettando come originale anche l'opera di Londra. Dirò più tardi come in questa sua decisione si riveli la sua abituale preferenza per quella ch'egli chiama evidenza 'fattuale', cioè documentale; con le inevitabili conseguenze.

La scepsi del *Davies*, sempre vigile di fronte alle carte, non manca di esercitarsi anche a proposito della biografia degli artisti, da lui ridotta alle pochissime tracce ultracerte di documenti e di signature. Egli prova un gusto quasi acre nel rammentare agli storici, che la consistenza di Antonio Pollajolo come pittore (restando intatta quella di orefice o di incisore) manca di una solida tradizione antica; o che i nomi comunemente impiegati di Botticini, di Mainardi, del senese Pacchiarotto sono, sì, di pittori che effettivamente esistettero, ma che il loro presunto legame con certi gruppi di opere, magari omogenee, resta ancora da provare.

L'avvertimento è giustissimo e varrà a richiamare all'ordine, in

più d'un caso, gli studiosi troppo corrivi; ma resta da chiedersi perché il Davies stesso, non abbia creduto, in questi casi, di approfondire egli stesso la ricerca. Il fatto è che appena occorra passare dalla storia 'constatante' alla storia 'giudicante' (giudicante, per esempio, della consistenza di un certo gruppo di opere come indice di una 'persona' artistica comunque poi si chiamasse) il suo interesse decresce rapidamente. Egli stesso, nella prefazione, dichiara senza ambagi e, credo, non soltanto per modestia, che nel suo catalogo la discussione delle attribuzioni moderne è meno piena che non voglia essere la storia della vicenda documentale.

Qui si tocca il punto più critico del lavoro. Il Davies non sembra convinto abbastanza che anche le opinioni sui dipinti, sono fatti storici, documenti sull'opera d'arte e che perciò il tracciarne la vicenda è tanto doveroso quanto ricostruirne la emergenza 'fattuale', documentaria. E ciò anche senza insistere che quella 'storia di opinioni' è la più interessante proprio perché verte su operazioni particolarmente delicate della mente che vi giudica, vi raggruppa, vi dirime, espressioni che sorgono dalla zona più elevata dello spirito.

Non so se il Davies, così attento ai dati statistici, abbia avvertito che persino in una raccolta sceltissima, come la National Gallery, e sempre attenta a procurarsi dipinti muniti di 'pedigrees' il più possibile antichi, e magari di firme in estenso, la grande maggioranza resta pur sempre di opere la cui provenienza non si accerta al di là dei cent'anni e il cui nome è di 'attribuzione' anche più recente. Tale condizione è, del resto, quella comune alla massa del materiale artistico che è a nostra disposizione in tutto il mondo. Ora, da che cosa questa massa adespota e vagante ha potuto ricevere lume e definizione e struttura storica se non dall'occhio del 'conoscitore'? Ci si potrebbe spingere anche più in là, ed immaginare che, anche se ci trovassimo a zero per i documenti esterni sui pittori e sulle opere, i buoni 'conoscitori' saprebbero a poco a poco, in forza di un lavoro paritetico di analisi e di sintesi, dividere e raggruppare tutto il materiale esistente fino a identificare prima una serie di persone ben contraddistinte, anche se con nomi convenzionali; poi a stendere fra di esse una rete di rapporti interni inevitabilmente atti a tradursi in termini di tempo e di luogo comprensivi anche se non identici a quelli reali.

È insomma soltanto quando l'opera stessa diventa documento pro-

bante, che può e deve introdursi anche in un catalogo la critica vera; che è poi la più preziosa ed illuminante per la consultazione del pubblico.

Sfortunatamente questa è invece la parte più disattenta nell'incomparabile lavoro del Davies; tanto che i pochi punti dov'egli si prova a partecipare all'una o all'altra delle opinioni in contrasto, sono, per troppa svogliatezza, incapaci di assumere un peso decisivo sull'orientamento del lettore, anzi del visitatore. E basti, all'uopo, richiamare l'esempio, già citato, della 'Vergine delle Rocce'. Dopo l'acerrima cronistoria esterna della tavola come l'ha rintracciata il Davies, comprendo infatti che si possa anche sostenere l'autografia parziale di Leonardo per il dipinto londinese; ma ch'egli taccia la ragione principale per cui, magari ingiustamente, si è sospettato di una sostituzione del dipinto, e cioè la qualità indicibilmente superiore che dà e darà per sempre al quadro del Louvre il titolo di primo e vero originale, questo ci sembra, direi quasi, durezza di cuore.

Altri la chiamerà indifferenza e, quasi, insofferenza, per la qualità artistica. Se così non fosse, come ci parlerebbe il Davies di 'rozza opera provinciale' per il polittico numero 584, già attribuito al Castagno? Forse soltanto perché vien giù dalla montagna casentinese? E non avrebbe egli giudicato diversamente se l'opera fosse invece provenuta da qualche chiesa principale di Firenze, dov'era infatti ben degna di figurare? Ma non voglio citare i tanti altri casi di questa indifferenza, facilmente riparabile, quando, in una prossima edizione dell'ammirevole catalogo, si provvedesse a fornire ogni voce di un'appendice attenta sulla 'storia delle opinioni'. La cultura, ancora fiorentissima, dei 'conoscitori' inglesi, è in grado di supplirvi rapidamente, e perfettamente.

Per l'altro aspetto, giova insistere, questo catalogo rimane uno strumento di lavoro insuperabile, anzi un modello che ci tarda di veder imitato anche da noi dove la vicenda, in proposito, ha pagine poco brillanti.

Esiste infatti una legge che demanda agli organi periferici delle Belle Arti l'obbligo di far cataloghi del patrimonio in loro tutela, a cominciare da quello delle Gallerie; ma il compito, a più di ottant'anni dalla raggiunta unità d'Italia, è appena agli inizi. E sta bene che i Musei italiani son più di cinquecento; ma si è che mancano cataloghi persino dei principali; ciò che è più sorprendente quando si pensi che si tratta di organismi quasi immobili, e da secoli.

Quante volte mi sono sforzato di non arrossire di fronte agli amici stranieri che mi chiedevano a prestito un catalogo della Galleria degli Uffizi: ho preferito lasciarli credere che fosse esaurito. E, del resto, son sicuro ch'esso esiste, e già perfetto, nel cassetto dei funzionari preposti; perché dunque non darlo a stampa per comodità del pubblico che se ne sta ancora ai vecchi elenchi dei custodi? Del resto, il quadro generale è egualmente povero per tutta Italia. O mi sbaglio, o il miglior catalogo esistente è forse ancora quello della Pinacoteca Sabauda, compilato nel 1899 dal Baudi di Vesme; ma non si può pretendere che, dopo più di mezzo secolo, non abbisogni anch'esso di aggiornamento. Più tardi valga la citazione dei pur vecchi cataloghi di Brera e del Museo Nazionale di Napoli.

Sarebbe per altro ingiusto, non rammentare in questo campo almeno l'attività meritoria del compianto Luigi Serra, sotto la cui guida, per alcuni decennî, lo Stato cominciò ad emettere due serie di pubblicazioni sui nostri musei: la prima di cataloghi veri e propri; la seconda di Itinerari a scopo informativo e turistico, preliminare. Purtroppo, l'opera compiuta su quella via non fu tutta di egual peso, e, accanto a cataloghi di indubbio valore come quelli delle Gallerie di Siena e di Parma, parecchi apparvero imprecisi o addirittura disutili, come quelli di Perugia o di Bologna.

Sembrava cioè mancare all'impresa un piano preciso di lavoro; ed io anzi mi sforzai di tracciarlo ad un convegno di Soprintendenti, nel 1939; ma a quella traccia, dopo la guerra, non si attenne che il Pallucchini col suo volume, veramente esemplare, dedicato alla Galleria di Modena; e, strano a dirsi, apparso fuori dell'orbita amministrativa.

Il caso si è, del resto, felicemente ripetuto lo scorso anno, quando un solido comune lombardo ha pensato da sé alle cose proprie, affidando l'impresa a persona seriamente sollecita ed esperta del patrimonio artistico locale: parlo del catalogo del Museo di Cremona redatto da Alfredo Puerari e giustamente accolto, anche all'estero, da così ampi consensi. Mi è anzi caro chiudere con questo esempio 'provinciale', nella speranza che ne sia più acuto lo stimolo per il lavoro che in altri centri, assai più rilevanti, ancora tarda a venire.

IL 'CICERONE' DEL BURCKHARDT¹

È STATO SCRITTO molto sull'opera del Burckhardt, e con tanta cura, specie in Svizzera,² che sarebbe impresa ingrata voler aggiungere a codesto ricco lavoro d'indagine e di critica una parola nuova e basterebbe riferirsi a ciò che già è stato pubblicato, se, al momento di presentare per la prima volta il *Cicerone*, non s'imponesse una spiegazione, quasi una giustificazione.

Come semplice guida turistica il *Cicerone* ormai non può più servire. Né la sua sostanza né i suoi giudizi reggerebbero alla critica moderna; per essere aggiornati richiederebbero una revisione tanto radicale da cambiarne il carattere. Infatti, così avvenne fin dalla seconda edizione: il testo fu sottoposto a correzioni e rifacimenti che finirono per trasformarlo in una relazione esatta, piuttosto arida, dell'arte italiana, relazione che si andò man mano aggiornando agli studi contemporanei a ciascuna delle edizioni seguenti; e queste, in 55 anni, arrivarono a dieci. L'essenza del libro, pertanto, si dileguò nella massa delle nuove informazioni e dei nuovi giudizi, che, se ponevano il lavoro alla pari delle indagini più recenti, distruggevano proprio ciò che ne costituiva il particolare merito.

Giacché il *Cicerone* non è stato mai una guida nel senso comunemente accettato. Il Burckhardt, nell'introduzione, dichiara esplicitamente il suo proposito, 'la trattazione dei monumenti secondo il loro contenuto artistico e le loro condizioni', e aggiunge che 'per un orientamento rapido bastano le guide turistiche'. È una guida, dunque, che insieme è una storia dell'arte. Ma oltre a questo, e principalmente, 'eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens', cioè

¹ Introduzione alla prima edizione italiana del *Cicerone* (Firenze, Casa Editrice Sansoni).

² Ricorderemo qui soltanto la monumentale edizione delle opere del Burckhardt, della Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig, 1929-34, in 10 vol., introdotta dai migliori studiosi svizzeri di storia e di storia dell'arte (E. Stähelin, S. Merian, W. Kaegi, H. Wölfflin, H. Trog, E. Dürr, A. Oeri). Una grande biografia del Burckhardt di Werner Kaegi, è in corso di pubblicazione: *Jacob Burckhardt - Eine Biographie*; finora è apparso soltanto il primo volume (Benno Schwabe, Basel). Si veda anche Ed. Fueter, *Storia della Storiografia moderna* (Oldenburg, München und Berlin, 1936; traduzione italiana: Ricciardi, Napoli, 1944) e B. Croce, *La Storia come pensiero e come azione* (Laterza, Bari).

più che una guida (come di solito si traduce e come anche noi abbiamo tradotto), un'introduzione, un avviamento, un ammaestramento al *godimento* dell'arte in Italia. In questa parola 'godimento' sta il segreto del libro, segreto che fa di esso, oramai vecchio di un secolo — e d'un secolo di enorme accrescimento di studi sull'arte — una opera ancora viva ed attuale, tuttora insostituibile, che continua ad essere una fonte inesauribile di esperienze. Ancora oggi il *Cicerone* è letto nell'edizione originale e compie egregiamente il suo ufficio, restando uno dei principali strumenti nell'insegnamento e nella formazione del giudizio artistico.

Non è il fatto di essere stato la prima storia dell'arte italiana in senso moderno che lo ha salvato dal grande dimenticatoio in cui la maggior parte delle opere scientifiche finisce per essere sepolta dalle ricerche e dagli studi più recenti. Oggi, più che non un secolo fa, questo avviamento all'arte appare un'opera d'arte esso stesso; il concetto tutto personale che lo regge, è il quadro del travaglio spirituale dell'autore; e il calore con cui egli dichiara i suoi principi, le sue valutazioni, le sue condanne e le sue assoluzioni, creano l'immediatezza e la convinzione dell'opera nata da un intimo bisogno, in cui più che l'argomento interessa il giudizio.

Nonostante l'aspetto oggettivo e scientifico, quest'opera appare in ogni pagina ciò che essa veramente è: un fatto personale. Non per questo il suo valore scientifico diminuisce: il *Cicerone* è una delle pietre miliari della storia dell'arte. Ma la concezione che lo anima, è il prodotto della crisi, in cui si definì la linea che diede forma a tutta la vita del Burckhardt. Così si spiegano — e si giustificano — certi tagli netti, certe asserzioni violente, partigiane, certe imposizioni: ed erano esse tanto categoriche che per tutto il secolo XIX riuscirono a dominare il gusto del pubblico.

*

Il *Cicerone* è stato scritto durante un viaggio che dalla primavera del 1853 alla primavera del 1854 condusse il Burckhardt attraverso l'Italia fino a Pesto.¹ Ad alcuni anni prima risalgono i suoi rapporti col Ranke e col Kugler, agli anni cioè dei suoi studi all'Università di Berlino, tra il 1839 e il '43. Seguendo la tesi di questi due maestri, il Burckhardt

¹ Oltre a due viaggi che portarono il ventunenne studioso di teologia di qua dalle Alpi, ve ne furono altri due, nel 1846 e nell'inverno del 1847-48, e furono quelli che più servirono alla preparazione spirituale del *Cicerone*.

aveva iniziato la sua attività di storico e di storico dell'arte nella convinzione del fondamento cristiano-germanico della storia europea. I suoi studi erano stati sino allora di storia¹ e di storia dell'arte del Medioevo.² Egli si muoveva sul piano della concezione del Kugler, d'altronde assai comune all'epoca romantica, secondo la quale soltanto Greci e Tedeschi erano stati fondatori di stili architettonici e la grande epoca europea era stato il Medioevo.

Con i viaggi in Italia del '46 e del '47 - '48 questa concezione incomincia a mutarsi e vediamo il Burckhardt rivolgersi dal Nord al Sud, dall'impostazione germanica della sua visione storica all'asserzione della continuità dello spirito greco-romano, e quindi classico, nella storia europea.³

Prima di parlare di tale impostazione è forse opportuno fare un'osservazione su questi lavori preparatori. Per quanto risentano la tendenza germanistica del Ranke e siano determinati dal Medioevo del Kugler, essi rivelano tuttavia il tratto per cui il Burckhardt si differenzia dai suoi maestri e per cui egli prende la particolare posizione di 'storico a-storico' nella storiografia della sua epoca. Il metodo critico-filologico che — a giudicare dalla sua formazione — egli avrebbe dovuto seguire, è messo da parte, quasi per partito preso. Egli porta coscientemente una nota soggettiva nei suoi lavori, servendosi delle fonti con grande libertà. L'oggettività storica premette una sistematicità di ricerche e di studi, alla quale egli evidentemente si sentiva contrario. Solo la sensibilità gli è guida — guida preziosa e sufficiente, d'altronde — nella ricostruzione del quadro storico che lo interessa.

E ciò che gl'importa fin da principio, è appunto la vivezza del quadro.

Egli parla apertamente di questa sua posizione e sente anche il bisogno di giustificarla di fronte alla critica storica ufficiale. In una lettera (all'amico H. Scheiber, del '42), a proposito delle *Opere d'arte delle città belghe* — il suo *Cicerone*

¹ Carlo Martello, 1840; Conrad von Hochstaden, 1843; Gli Alemanni e la loro conversione al Cristianesimo, 1846. Della storia del Medioevo trattò nel suo primo corso di docente all'Università di Basilea (1844-45).

² *Opere d'arte delle città belghe* (1842); *Le chiese pregotiche sul Basso-Reno* (1843).

³ Nel corso universitario dell'inverno 1849-50, il B. tratta per la prima volta l'arte antica. E come questo corso può considerarsi la preparazione a quello ormai famoso sull'*Archeologia dell'arte greca e romana* (Zurigo, 1855-56) che costituì il fondo alla *Storia della civiltà greca* (1869-72), così troviamo nelle *Note sulla storia della scultura cristiana*, saggio scritto a Roma nel dicembre del 1847, il primo passo verso il *Cicerone*.

del Belgio —, leggiamo: 'Trovai insufficiente il punto di vista puramente obbiettivo delle solite guide turistiche e pertanto osai servirmi, quasi per prova, d'un minimo di soggettività indispensabile'. Questa soggettività fu già avvertita nel suo libro sull'*Epoca di Costantino il grande* (1852) ed è particolarmente evidente nella *Civiltà del Rinascimento*.

Nell'introduzione al *Costantino* egli afferma che l'ultimo scopo della sua storiografia è di riprodurre in un quadro evidente i contorni essenziali e caratteristici dell'epoca che egli descrive. E prosegue: 'Nei lavori storici di carattere universale si può cominciare ad essere di parere diverso già trattando dei principî e delle intenzioni fondamentali; così, per esempio, certi fatti che a qualcuno parranno giusti ed essenziali, ad altri sembreranno privi d'interesse e solo zavorra. Per questa ragione l'autore si rassegna a vedere il suo modo di esporre accusato di soggettivismo'. Sarebbe stato più sicuro raggiungere 'nuove combinazioni' grazie ad analisi critiche e citazioni di fonti. 'Ma una simile impresa non avrebbe presentato per l'autore quel fascino che solo può compensare ogni sforzo'.

Il quadro evidente, la valorizzazione soggettiva della materia, la partecipazione personale alla creazione del quadro: se questo è godimento della vivezza dell'immagine che gli parla e che lo induce ad una rappresentazione secondo principî personali, è anche posizione scettica di fronte alla ricerca.

Impostazione pericolosa per uno storiografo. Meno pericolosa per uno storico d'arte, se egli limita la sua ricerca all'impressione dell'opera. Eppure questo soggettivismo è la chiara e cosciente presa di posizione dello storico Burckhardt di fronte ai grandi fatti della storia e dell'arte. Egli si rendeva conto della sua apostasia dal metodo ufficiale — dalla 'scienza' — della scuola storico-critica. In una lettera diretta allo scrittore suo amico Paolo Heyse prima del lungo soggiorno in Italia che vide nascere il *Cicerone*, si legge questa frase che è quasi una confessione: 'Che un vecchio storico della cultura come me, il quale s'immaginava di poter far valere tutti i punti di vista e tutte le epoche nel loro proprio valore, potesse diventare infine così unilaterale...'.

Molto è stato scritto su questa unilateralità. Per essa il Burckhardt fu detto dilettante, esteta e perfino edonista. Ma proprio in essa si scorge, accanto alla debolezza, la forza della sua storiografia. Si legga in proposito — ed è la spiegazione più concisa e più precisa insieme che fin oggi ci sia stata data — il capitolo dedicato al Burckhardt dal Croce nella sua *Storia*.

*

La storiografia del Burckhardt parte da quella del Ranke in un senso più largo, da quella del Kugler in un senso più stretto. Il Ranke fu il suo maestro all'Università di Berlino ed esistono evidenti punti di contatto tra i due storici. Ma di affinità vera e propria non può parlarsi e ciò che si nota, non è se non la caratteristica di ogni grande storico: il senso della realtà.

L'oggettività del Ranke si accompagna alla negazione, per principio, di ogni problema filosofico che possa dar ragione delle idee che animano il grande quadro della Storia: egli ammetteva soltanto che queste idee 'fossero intuite nei fatti'. L'avversione alla elaborazione concettuale aveva la sua radice nella convinzione dell'insufficienza della filosofia della storia del periodo precedente, di cui lo Hegel era stato il massimo esponente e lo Humboldt l'ultimo. E proprio dallo Humboldt il Ranke aveva preso le mosse.

La stessa posizione antifilosofica si trova nel Burckhardt, rafforzata dalla sua particolare avversità al pensiero speculativo. Privo di sistema e, per conseguenza, dell'idea di svolgimento storico, il Burckhardt, come già il Ranke, accentuava la ricerca dell'originalità e dell'individuale di ogni singolo evento. E per quanto il metodo di ricerca potesse essere esatto e lo sguardo acuto nel riconoscere i rapporti tra gli individui costituentisi in quadro storico, veniva a mancare quell'ultimo nesso logico, che alla storia dà il valore di conoscenza e di atto spirituale. Restava così una scissione tra realtà rappresentata e postulato etico: il Ranke lo superò con un facile e malleabile ottimismo, che gli permetteva di consistere nella sua formulazione; il Burckhardt invece ne rimase scosso.

Se il Ranke si diletta dell'individualità 'come d'un fiore', per godere del quale non aveva bisogno, diceva, di conoscerne l'appartenenza all'ordine di Linneo (e vi era in questo atteggiamento qualcosa di preconconcetto: e propriamente il rifiuto, per principio, di ogni sistemazione concettuale dei problemi storici), il Burckhardt, più istintivamente ma con un animo molto più profondo, attratto ed affascinato dalle grandi figure che, misurabili solo con un metro di proporzioni massime, imponevano alla storia il loro ritmo, guardava ad esse — direi, per una sua necessità morale — come ad esempi ed a maestri. L'esigenza etica ancorata alla sua coscienza umanistica è il punto di partenza di ogni suo giudizio ed illumina la sua considerazione storica, imprimen-

dole quel personale caratteristico aspetto che, se non rende giustizia alla storia, la rende all'uomo, allo spirito. Ed è qui la superiorità umana del Burckhardt e la ragione intrinseca della sua influenza.

*

Questo soggettivismo si nota già nelle prime opere del Burckhardt. Ma soltanto nel *Cicerone* si definisce. Prima prevale la ricerca accurata che la scuola critica-filologica del Ranke derivava dall'insegnamento del Niebuhr; inoltre, la tendenza, germanistica, anch'essa del Ranke. Poi, quando l'accento si sposta sul mondo classico e lo spirito nordico è messo da parte, la ricerca, lo studio delle fonti, l'informazione precisa cedono il posto ad un giudizio personale eminentemente morale. Con un preciso indirizzo; non più la pura oggettività del puro storico, non più l'agnosticismo dell'afilosofia. Dal profondo scetticismo del Burckhardt e dalla sua richiesta (per sé e per gli altri) dei massimi valori e doveri spirituali, benché questi abbiano le loro radici, come già per il Ranke, nel rifiuto di ogni sistemazione concettuale dei problemi storici, esce la storia come fatto personale, come conoscenza che l'uomo ha di sé stesso.

Giacché comprendere la storia significa comprendere sé stesso. Il vero giudizio storico che dà senso alla storia, è il giudizio organizzante la vita dello spirito nel suo divenire e quindi richiede la definizione dei termini spirito, vita, umanità; cioè una definizione sistematica dello spirito. Chi rifugge da questo lavoro e tuttavia intuisce nella storia qualcosa di più che non il semplice susseguirsi di avvenimenti condotti dal caso o dall'istinto, non ha che due sole possibilità, e le troviamo entrambe nel Burckhardt: il pessimismo in cui lo spirito combatte per la propria esistenza una battaglia ingrata (il concetto di libertà è proprio della tradizione umanistica, come pure il concetto dello spirito sempre eguale a sé stesso), oppure la fuga nel mondo ideale, dove la suprema forma di vita, l'attività spirituale nella sua più alta espressione, trova la sua oggettivazione concreta — che è l'arte. Ma è la storia che inquadra l'arte nello spazio e nel tempo e crea i rapporti per cui essa vive attraverso i secoli.

Soltanto sotto l'aspetto storico la vita acquista il vero senso. Ed è questa la ragione per cui il Burckhardt rimane storico anche quando si è staccato dalla storia intesa come scienza esatta, ritornando ad un 'moralismo' per cui nell'arte gli si rivela quel 'sommo bene' che nella storia gli viene a mancare:

all'arte egli chiede risposta alla domanda, che il suo scetticismo inutilmente rivolge alla storia.

Bisogna comprendere questo intrecciarsi di critica e di sentimento, di oggettività storica e di esigenza morale, di scetticismo e di idealismo, per poter valutare il carattere della storiografia burckhardiana. E non ci si meraviglierà, allora, di trovare che non la storia nella sua comune accezione, ma l'arte nel suo aspetto meno storico è servita da forma al giudizio di questo storico. Non ne poteva risultare che una visione originale e personale, tra empirica, estetica e morale. Nello svolgersi della storia il Burckhardt scopriva i valori umani persistenti attraverso gli avvenimenti, le forme tipiche dello spirito, costanti nel bene e nel male, nel grande e nel piccolo, che dello spirito rivelano tutta l'altezza ed insieme tutta la fragilità. Valori che accompagnano l'uomo sempre e ovunque e che costituiscono la sola cosa degna di essere amata e considerata in questo mondo, se, come egli dice, d'essere amata o considerata, qualcosa comunque è degna.

Così la storia si ferma: diventa statica. È raro, inoltre, che quei valori riescano a realizzarsi integralmente e — anzi tutto — organicamente e armonicamente. Ma resta l'uomo, eguale in tutti i secoli, e sempre di fronte allo stesso compito, intento alla stessa fatica: 'l'uomo' che subisce, che ambisce e che agisce, come è, come sempre è stato e come sempre sarà'.

Intorno a tale fondo umano non si cristallizza un sistema di storia. Il Burckhardt non conosce ragioni teoriche, non conosce una dialettica filosofica che nello svolgimento della storia avverta uno svolgimento spirituale sistematico. Un umanesimo filtrato attraverso il romanticismo si opponeva in lui alle grandi visioni storiche e, più ancora, alle derivazioni minori di esse, in cui concetti contingenti si sostituivano alle costruzioni della Filosofia della storia. L'uomo centro della storia in senso umanistico è l'uomo della spiritualità, della cultura. Il suo compito è di conservarsi la libertà perché essa sia realizzata in pieno. Ogni azione, ogni evento si stacca da questo sfondo traendone la propria misura: nel gran quadro della civiltà l'individuo non è che il 'corredamento' ('l'addobbo': *die Staffage*). Esso conta solo come 'portatore di cultura', *Kulturträger*, e la sua nobiltà è proporzionata alla sua posizione di fronte a tale concetto.

Anche questa visione della storia potrebbe mutarsi in teoria. Ma il Burckhardt le conserva il suo carattere empirico,

quasi temesse una contaminazione filosofica. Anzi, rassegnato alle scarse risorse della civiltà per difendersi contro le infinite insidie della natura, e dell'uomo stesso, si rifugia nel suo pessimismo, rischiarato solo dai grandi momenti dello spirito: dalle grandi opere d'arte e dalle grandi azioni — che è ciò che resta in un mondo abbandonato al destino. 'Per l'uomo pensante, di fronte alla storia universale fin ora decorsa, tenere aperto lo spirito a tutto ciò che è grande, è una delle poche condizioni sicure d'una felicità spirituale superiore' dirà egli nelle *Considerazioni sulla storia universale*. Dall'individuo, quindi, ma nei momenti di realizzazione dell'individualità 'secondo lo spirito', egli trae consolazione: ed è questo il suo individualismo, ben diverso da quello puro e semplice che gli venne attribuito e contro cui si schermì: 'All'individualismo non credo affatto', ebbe a dire scherzosamente nei suoi ultimi anni, 'ma questo mio sentimento io non lo esprimo perché c'è chi ci trova gran piacere, e non glielo voglio togliere'.¹ E formulando nell'ultima pagina delle *Considerazioni sulla storia universale* il frutto della sua esperienza — garantire, cioè, la continuità dello spirito umano che, quasi fosse la vita d'un sol uomo, si rivela attraverso la storia —, indica quale méta suprema del travaglio spirituale la conoscenza di questa rivelazione, che è retta dalla persuasione della cecità dei nostri desideri, non dall'indifferenza per uno strazio a cui noi stessi andiamo soggetti ('per cui restiamo immuni di ogni freddo obbiettivismo'); eppure conclude con la confessione dell'incapacità umana, che mai sarà in grado di nemmeno sospettare il 'magnifico spettacolo' che questa più alta conoscenza potrebbe offrirle. E quasi con rimpianto ne spiega la ragione: 'se potessimo rinunciare completamente al nostro individualismo....'.

Sentimentalmente legati all'individuale appaiono quindi i suoi grandi quadri storici: due tendenze vi s'incrociano ma non si risolvono a vicenda. E l'auspicata continuità della cultura diventa la direttiva di ogni studio: principio pedagogico, 'propedeutico', com'egli la chiamò: 'non ho mai insegnato la storia per amor di quanto pateticamente s'intende col nome di storia universale'. Il moralista presiede al 'generico suggerimento della considerazione storica'; ed è questo molto più importante che non il rischio 'di sentirsi rimproverare che una tale tendenza conduca al diletterantismo'. Così egli si rivolge direttamente a chi lo ascolta. E fu grande in

¹ Cfr. Croce, *Storia*, p. 99.

lui proprio l'educatore per quel senso intuitivo ed empirico, che anche nelle considerazioni che abbracciavano l'orizzonte storico più ampio lo teneva fermo alla realtà del fatto. Il suo insegnamento fu tanto immediato, e tanto profondo fu il solco che egli seppe incidere nelle menti, che i suoi giudizi — o almeno i loro aspetti ridotti ed esteriorizzati — divennero forme dogmatiche e si mantennero come luoghi comuni ben oltre il suo secolo. E così furono proprio le risultanti dei suoi dubbi e tormenti quelle che crearono un nuovo modo di concepire il mondo civile, e il simbolo della sua fuga dalla tragedia dell'esistenza in un mondo migliore — la sua scoperta del Rinascimento — divenne una forma particolarmente cara all'epoca sua.

*

Argomento di molti studi è stata la sensibilità artistica del Burckhardt. Si è voluto riconoscere in essa una delle ragioni principali che portarono la sua attività di studioso a definirsi non tanto nella storia vera e propria, quanto nella storia dell'arte. Sono state rilevate la sua inclinazione per la contemplazione visiva — la sua 'sete della visione', com'egli stesso la definì — il suo gusto formale, la concretezza della sua immaginazione, inoltre, e in modo particolare, la sua avversione al pensiero astratto. E tutto ciò è stato confrontato con atteggiamenti che si riscontrano in Goethe.

In contrasto con questo lato della sua natura appare quello che è stato chiamato la sua anima erasmica: un'anima prigioniera del proprio senso critico. Ne derivò quel particolare pessimismo, quel senso malinconico che accompagna lo sguardo all'ideale e che è la linfa di un'altissima rassegna.

A tale contrasto è dovuto in gran parte la speciale posizione che il Burckhardt occupa nel quadro degli studi storici, assai simile a quella dello Schopenhauer nel campo della filosofia — e infatti fu questi il suo filosofo.

In particolare nei suoi studi sull'arte egli poteva spogliarsi del metodo storico critico, rinunciare alla cosiddetta obbiettività e, non essendo più vincolato dai precedenti, dare alle sue ricerche un indirizzo più corrispondente al suo modo di vedere. Alla storia dell'arte poteva avvicinarsi con maggiore indipendenza e spregiudicatezza che non alla storia comune. In quella non esisteva chi gli potesse essere maestro. E se già dinanzi alla storia della civiltà si sentiva solo, tanto più solo era dinanzi alla storia dell'arte.

L'atmosfera in cui il Burckhardt si sviluppò, fu quella romantica e idealistica del primo Ottocento. Il senso per i grandi problemi storici, sbocciato nell'Illuminismo, era maturato in quel periodo. Nacque allora la storia della civiltà (e il Tocqueville può considerarsi il suo precursore). Nacque anche la storia politica che il Ranke seppe liberare, col metodo critico-filologico, dalla forma dogmatica, scientificamente inutilizzabile. Ma nell'obbiettivismo della scuola del Ranke il Burckhardt già avvertiva le conseguenze materialistiche. Abbiamo visto che egli reagì con l'impostare ogni sua ricerca su di un fondamento morale. Non per questo ritornò al dogmatismo: il suo atteggiamento si spiega appunto come opposizione all'obbiettività scientifica, che gli pareva un pericolo per i valori spirituali, in quanto principio d'un mondo condannato al meccanismo ed alla pratica. La sua esigenza etica non trovava in che cosa specchiarsi, dato che tutt'al più vi appariva una concezione personale e di partito preso, tendenzialmente politica, comunque materialistica. L'ordine più alto, l'unità in cui la molteplicità dei fatti doveva essere contenuta, risultava avvilita e priva di quanto solo avrebbe potuto darle valore.

In fondo a questo modo di sentire scorgiamo l'insegnamento di Schiller, di Goethe e del primo romanticismo; accanto ad esso, quello dell'Umanesimo pervenutogli dall'ambiente della famiglia e della città natale, la sua Basilea, alla cui tradizione intimamente si sentiva legato. Dall'Umanesimo desumeva il concetto di civiltà come comunità spirituale: non come svolgimento o sviluppo storico, bensì come ferma acquisizione nel mutevole giuoco dei tempi. E se consideriamo questa tendenza a cercare dietro agli avvenimenti ciò che li rende eguali, questa 'Entzeitlichung der Geschichte', questo procedimento di tipizzazione, di riduzione ad un aspetto statico, dovremo, per comprenderla, considerare anche quel postulato morale che illumina tutta la figura del Burckhardt, e sul quale egli vede fondata la continuità dello spirito.

Non era possibile esporre un più elevato concetto di civiltà. A tale concetto Burckhardt si sentiva legato come all'unica ragione dell'esistenza spirituale in genere e della sua in particolare. E l'apprensione per un pericolo che potesse minacciare questa civiltà gli acuiva lo sguardo. L'avversione che egli sentiva per la mentalità che in Germania si andava sviluppando nella seconda metà dell'Ottocento, risale a queste sue convinzioni.

Anche il *Cicerone*, come tutti i suoi lavori di storia dell'arte, ha per fondamento la concezione della storia, alla quale qui abbiamo brevemente accennato.

La storia dell'arte era agli inizi e, più o meno, prendeva per modello la storiografia generale. Ancora viva, specie nel campo dell'antichità classica, era la tradizione winckelmanniana, passata attraverso il grande esempio di Goethe: e lo dimostra lo stesso *Cicerone*. Gli studiosi d'arte più noti di quel periodo sono Karl Rumohr (1785-1843) e Franz Kugler (1808-1858). Nel *Cicerone* il Burckhardt ha per entrambi parole di alta considerazione; più sentite e cordiali per il Kugler, al quale dedica il *Cicerone* — si nota subito che a questo suo maestro e amico si sentiva spiritualmente ed affettivamente legato —, più solenni per il Rumohr, — 'il più grande storico d'arte che abbiamo avuto dopo il Winckelmann' — ma con riserve assai precise.

Piuttosto freddo egli si mostra verso lo Schnaase, col quale ebbe una vivace controversia al tempo della sua *Arte belga*. Al Rumohr e più ancora allo Schnaase si oppose per la loro tendenza romantica a supervalutare il Medioevo e ad interpretare l'arte con concetti ad essa estranei. I vari Waagen, Hotho, Passavant non gli potevano offrire più di quanto il Ranke e il Kugler gli avevano dato, e il cerchio dei devoti del Rinascimento si formò soltanto più tardi, intorno a lui e per merito suo.¹

E ben poco di nuovo gli potevano offrire gli studiosi francesi e italiani. Non era certamente l'archeologia winckelmanniana del Visconti e del Fea, né il romanticismo del Cicognara, né la trita narrazione del Lanzi a rivelargli il senso della storia dell'arte e particolarmente quella dell'arte italiana. Anche il De Sanctis, la cui teoria dell'arte-forma era tanto affine al suo modo di sentire, probabilmente non gli fu mai noto.

L'amore per l'Italia e per la sua arte gli fu ispirato non tanto da studiosi quanto da scrittori, romanzieri e poeti. Al nome di Goethe dovremo aggiungere quelli di Chateaubriand, di M.me de Staël, di Byron, di Stendhal. E certamente non per ultimo bisognerà ricordare Luigi Pichioni, il suo professore d'italiano al liceo di Basilea, al quale — particolare molto significativo — dedicò la sua *Civiltà del Rinascimento*.

¹ I poeti Gottfried Keller e F. Th. Vischer, gli architetti Gottfried Semper e H. von Geymüller, gli storici d'arte Wilhelm Lübke e Mündler.

Tra tutti gli studiosi di storia dell'arte non resta pertanto che il Kugler, che abbia potuto influire su di lui. Lo attesta il Burckhardt stesso, e si leggano in proposito le parole commosse che gli dedica nell'introduzione al *Cicerone*. Più importante e anche più significativo è il fatto che la seconda edizione del *Manuale di Storia dell'Arte* del Kugler sia stata curata dal Burckhardt.¹ Questo manuale rappresenta il primo tentativo, nel suo genere, di scoprire nell'arte stessa i valori che la spiegano.² Era un procedimento nuovo³ che nel Burckhardt dovette trovare una particolare risonanza, e forse fu proprio essa che sviluppò in lui l'idea di dare il risalto maggiore allo 'sfondo generale' e di cercare il tipo nei fatti e il valore intrinseco dei fatti, non soggetti al loro susseguirsi nel processo storico. Accanto alla storia narrata egli vedeva sorgere una storiografia sistematica 'secondo oggetti e generi', uno studio tipologico che ricorda alquanto il procedimento del Winckelmann. Se più tardi egli riconosce che l'ultimo compito della storia dell'arte consiste nel 'ridurre le leggi viventi delle forme in formule chiare per quanto possibile', ciò non è che l'esatta definizione di quanto fin da principio era riuscito ad intravedere. D'altronde non è stato lui a seguire questa linea: la sua valutazione troppo personale dell'arte gli era d'impedimento per un lavoro di definizione sintetica di questo genere, tanto è vero che perfino per lo stile del Rinascimento non troviamo, nei suoi scritti, una definizione precisa, e questo anche quando, giunto alla piena maturità, il suo giudizio era diventato più comprensivo per altre epoche ed altri stili. Sulla via da lui indicata proseguì soltanto la generazione seguente di storici d'arte.⁴

Ciò che lo distinse dalla storia dell'arte a lui precedente, si accentra nella sua personale e singolare esperienza del Rinascimento. Nel Kugler troviamo ancora un Rinascimento considerato stile inorganico, decorativo negli inizi, freddo e senza fantasia più tardi, fuorviato da regole desunte dai monumenti della antichità classica. Il Burckhardt vi scorge invece una nuova bellezza, di proporzioni e di ritmi, animata

¹ Prima edizione, 1841; seconda edizione, 1848.

² Anche il particolare interesse per l'architettura si trova nel Kugler e probabilmente è da lui che il Burckhardt la derivò.

³ Dall'introduzione alla prima edizione: '... erster umfassender Versuch in seiner Art...; wenigstens glaube ich das, was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben worden ist, unberücksichtigt lassen zu dürfen'.

⁴ Uno dei suoi allievi è stato H. Wölfflin, l'autore dell'*Arte classica e, dei Concetti fondamentali della storia dell'arte*.

da un senso di grandiosa organicità, che nel primo Cinquecento raggiunge la sua più chiara espressione. Nelle forme stabili e riposaste di quella grande architettura egli riconosce il volto d'una umanità libera ed equilibrata, d'un'esistenza armoniosa, in cui gli sembra ragion di vita mutare la sua ansia nordica. Leggiamo nelle sue lezioni di *Storia della pittura*, che risalgono al 1844-'46 e pertanto proprio agli anni in cui si compì il suo rivolgimento dal romanticismo nordico al senso classico latino: 'L'arte italiana è essenzialmente libera, al confronto dell'arte nordica che in sé è prevenuta e per sé schiava.... l'arbitrio della fantasia intralcia ogni più alto sviluppo.... In Italia l'arte appare sempre in stretto rapporto col soggetto.... L'antichità classica purifica la forma. Pertanto anche i limiti della tipica sono superati e — per esempio in Raffaello — non sussistono più che come ornamento. In questo modo è raggiunta l'espressione massima che per l'arte si possa immaginare: la figura umana concepita al di sopra di tutte le esigenze e spoglia di tutti gli accessori meschini, non tanto come carattere o come individuo, quanto come sede ed espressione di un'alta forza divina. Gli aspetti tipici e ritrattistici sono superati. Domina un'espressione serena e ideale, animata da un alito divino, espressione di quanto è grande in questo mondo'.

Già questo passo dimostra sufficientemente ed insieme spiega l'avvenuto mutamento d'indirizzo, sia estetico che morale, a favore del Rinascimento. È il passaggio dalla problematicità nordica all'armonia classica. La giovinezza del Burckhardt — lo dice lui stesso — si era sviluppata sotto il segno di Goethe, 'quando la conoscenza dell'Italia era considerata l'integrazione della natura germanica'. E, come Goethe, egli cercò sul suolo italiano l'ordine, la stabilità, la chiarezza, la grande, forte e sincera naturalezza. Ma queste esigenze noi le troviamo vive in lui già nel periodo del suo romanticismo medioevale, prima che, nel Rinascimento, egli le scorresse nelle forme d'uno spirito classico ed insieme moderno rappresentanti la spiritualità umanistica della quale si sentiva parte. La misura che regola ogni giudizio di valore e realizza questa rinascita dell'armonia classica, è presa dall'uomo. Il mondo in cui Burckhardt vede compiersi questa armonia — è cioè l'arte del Rinascimento —, diventa per la sua anima assetata di chiarezza lo specchio del proprio ideale. In questa Italia gli si apre la mente; egli vi trova risolto il suo problema personale; l'arte, la civiltà, lo spirito del Rinascimento gli si rivelano come altrettanti miracoli che egli accetta con am-

mirazione e gratitudine. La rivelazione porta però all'atto di fede, e così al romanticismo gotico segue un romanticismo del Rinascimento. S'impone una visione soggettiva e unilaterale, una supervalutazione del momento storico prediletto, un entusiasmo al quale va aggiunto un leggero senso di compiacimento per la scoperta fatta: compiacimento giustificato nel Burckhardt, ma che nei suoi seguaci diventerà ben presto presunzione insopportabile. È caratteristico, d'altronde, che contatti veri e propri con Italiani il Burckhardt ne ebbe ben pochi, e quando gli capitavano ne parlava con un'ingenua ammirazione come di esperienze straordinarie e di avvenimenti inattesi; in fondo, quindi, anche il presente non aveva per lui senso se non in rapporto al suo Rinascimento, e soltanto quegli uomini e quei fatti erano per lui vivi. Essi si compendiano, per lui, in un solo nome: Raffaello, che diventa il simbolo dell'Italia, della sua vita e della sua arte. 'La più elevata qualità personale di Raffaello non fu di carattere estetico, bensì morale' leggiamo nel *Cicerone*. Il Burckhardt non sarebbe l'umanista che rispettiamo, se non considerasse i fondamenti morali validi ovunque e per tutti. Solo così possiamo spiegarci la sua indignazione di fronte a Michelangelo e Correggio, la sua avversione per Botticelli, l'incomprensione per Donatello e Jacopo della Quercia, e possiamo attribuire il giusto valore allo speciale accento posto da lui sul primo quarto del secolo XVI, al suo concetto di bello ideale, alle 'leggi vere ed eterne dell'architettura', che altrimenti ci riporterebbero a una epoca già da tempo tramontata. E soltanto così comprenderemo il significato etico del *Cicerone*, il suo carattere di 'confessione'. In una lettera del 1870 il Burckhardt racconta come durante il lavoro del *Cicerone* 'lentamente gli si aprirono gli occhi' e come questa sua opera nacque proprio nel momento per lui più propizio. Fu infatti così.

Il *Cicerone* s'inizia con un prologo: l'antichità classica, che rappresenta un mondo di sogno, un mondo non più nostro, ma principio primo e fondamentale della nostra civiltà. Per una 'necessità storica' esso si ridesta nel Rinascimento, si fonde con lo spirito italiano e ne scaturisce una nuova spiritualità che dall'Italia si estende sull'Occidente creando la civiltà moderna. Questa è la civiltà dell'individuo libero e della sua libera attività, di cui il Burckhardt si sente una parte, che considera l'unica ragione valida dell'esistenza e che si sente in dovere di difendere contro le forze della barbarie sempre presenti.

*

Il *Cicerone* non doveva essere una storia dell'arte. La storia come tale vi appare solo quando il soggetto impone una descrizione temporale, secondo lo sviluppo di artisti e di scuole, come nel Rinascimento. L'arte antica invece è trattata secondo tipi e generi e, per quanto possibile, anche l'arte del Medioevo e dell'epoca barocca. È un rappresentare la storia a sezioni. Separatamente sono trattate l'architettura, la scultura e la pittura, alle quali si affianca, come un genere fino allora sconosciuto, la decorazione.

Il Burckhardt accetta ogni espressione, purché viva ed intensa. È severo per il gesto retorico, per lo sfarzo vuoto, per tutto ciò che non è naturalezza, poiché vi scorge non solo una incomprendione dei valori fondamentali dell'arte, ma principalmente un'offesa allo spirito. La sua lode e il suo biasimo si misurano sulla falsariga del suo ideale che d'altronde gli si presenta soltanto due volte nella storia: nella Grecia classica e nell'Italia del Cinquecento.

È significativo che simili concezioni personali, quando siano sostenute da un uomo dall'animo elevato e puro, possano diventare la migliore introduzione all'arte.

*

Nel suo libro forse più noto, sulla *Civiltà del Rinascimento* (1860), il Burckhardt ha innalzato un monumento al Rinascimento italiano. Più matura ancora è la sua *Storia della civiltà greca* (1867-72) che fu scritta insieme con le *Considerazioni di storia universale* (1868-70). Queste rappresentano la cornice che inquadra tutta la sua opera e bisogna conoscerle se di questa si vogliono intendere gli intimi motivi. Esse pongono nella giusta prospettiva anche le visioni unilaterali ed i giudizi assiomatici, in cui nel *Cicerone* il Burckhardt appare ancora compreso nella polemica con sé stesso. Soltanto in questi anni tardi l'esperienza del Rinascimento sbocca nel generale decorso storico, insieme col Medioevo e col già tanto disprezzato barocco.

Ma il cuore del Burckhardt resta fermo al Quattro- e al Cinquecento, quasi come atto di riconoscenza a quei due secoli che gli avevano dato la misura per la vita dello spirito. Contro l'acuto senso storico e il raffinato gusto artistico si alza in lui una voce ammonitrice appena l'oggetto considerato non corrisponde a quella severa e particolare misura. E se dall'energia con la quale egli difese il bene acquisito, si voglia giudicare dell'importanza della crisi da lui superata,

non vi può essere dubbio che essa sia stata per lui questione vitale nel senso più grave della parola. Il *Cicerone* è l'oggettivazione di questa crisi. La sua personalità si definì in questa opera.

*

Il *Cicerone* apparve nel 1855 nella Schweighauser'schen Verlagsbuchhandlung di Basilea, in un piccolo e fitto volume. L'accoglienza alla prima edizione non fu molto viva.

Il successo cominciò con la seconda edizione, apparsa nel 1869 presso E. A. Seemann a Lipsia, a cura di A. v. Zahn, direttore del Museo di Weimar, in collaborazione con diversi altri studiosi, tra cui il Mündler. Altre edizioni, fra cui quelle riviste dal Bode, si susseguirono per tutto il secolo, con la collaborazione da parte di sempre nuovi studiosi per gli aggiornamenti storico-critici e di attribuzione.

Ma sarebbe fuori luogo riferire qui tutti i particolari di una vicenda che, se mantenne all'opera una prolungata utilità di guida, ne alterò il carattere originale a tal punto che il Burckhardt non riusciva quasi più a riconoscere il suo lavoro ('Mi guarda ora', egli scrive, 'con un'aria affatto sconosciuta').

Anzi, dopo quanto abbiamo esposto, sarà facilmente comprensibile perché nella presente traduzione italiana del *Cicerone* sia stato seguito il testo della prima edizione, che è l'unico testo originale. Non abbiamo creduto di dover apportare correzioni o cambiamenti ad esso per adeguarlo agli studi di oggi. Non si trattava di allestire un nuovo manuale, ma di presentare l'opera nella sua concezione originale, per farne risaltare le premesse spirituali che costituiscono il substrato di tutti i giudizi particolari. Chi riesce ad afferrarle, sentirà, nonostante i cambiamenti subiti dal modo di considerare l'arte, e l'arte del Rinascimento in particolare, e nonostante le condizioni spesso del tutto opposte sulle quali si basano oggi i nostri criteri, che raramente una parola più viva, più penetrante, più persuasiva sarà stata detta e avrà aperto lo sguardo e toccato il sentimento.

Nella *Civiltà del Rinascimento* si legge, a proposito di Machiavelli, il seguente giudizio, che già altri hanno ricordato e riferito al Burckhardt: 'Contro ogni riga potrebbe farsi un'obiezione, eppure continuerebbe ad esistere il valore elevato e perfino unico dell'insieme'.

GIOVANNI TESTORI
SU FRANCESCO DEL CAIRO

I

DEL CAIRO, il Brambilla (1874), segreto conoscitore d'ogni vicenda regionale, dice che ancor giovane, forse appena la famiglia s'era trasferita da S. Stefano in Brivio a Varese, dov'è rifugiarsi nel convento dei Capuccini della vicina Casbeno, per 'un certo crimine da lui commesso': crimine che, per altro, non seppe o non volle precisare e che, se non affioreranno documenti, resterà per sempre imprecisabile. Aggiunge, tuttavia, il Brambilla che, nella chiesa del Convento, avrebbe affrescato per intero la Cappella di S. Felice: pegno, si pensa, all'ospitalità e alla concessa quarantena.

Questa notizia non intenderebbe dare avvio da sé, ad alcuna leggenda, né riproporre una qualunque, possibile, escatologia autobiografica della forma, della quale, ognuno che abbia con quella forma una, sia pur lieve, dimestichezza, è per esperienza sicuro: ma poiché d'una figura poetica, sempre, la sindrome è una figura storica — e sia della storia meno controllata e verificabile, della storia, cioè, interiore — e poiché la violenza dell'io, per dissipata che si sia nell'universo, ha un suo proprio tentacolo, una sua propria radice, nel gesto e nella di lui ombra, pare difficile rinunciare a tale indicazione, la cui attendibilità, del resto, considerato lo scatenamento ancestrale del tempo, è tutt'altro che arbitraria. Ché l'opera di Francesco, altissima quant'è segreta e confinata nel secolo (e nella sua storia, per ora), implica e trascina del delitto se non proprio il gesto, che forse men conta, l'ossessione certo, il noumeno: e come 'bramosa cagna' poi, sempre, la sua obliqua ombra. Tanto più in quanto dall'età in cui 'il crimine' avvenne, se avvenne, si trarrebbe scarso pondo di responsabilità, levantandosene dunque, da dietro ogni pensiero, l'incubo pre-logico, fetale: maculato nel grembo: ad inondare della sua pressione continua e folle, del suo sangue, l'intera esistenza. Cosa che non fu, per Francesco, troppo spiccia da, come si dice, 'far fuori': essendosi spento il 27 luglio del 1665, secondo scrisse al Duca di Savoia la sua vedova, Lodovica Piossasco di Scalenghe: 'Ieri sul tramontar del sole, se ne andò al cielo quell'antico servitore della sua Real Casa e mio marito, Cavaliere del Cairo, munito di tutti i sacramenti della Chiesa: in età di anni 58, dopo alcuni giorni di febbre, avendoci lasciato nove figli, quasi tutti

piccoli' ¹. E qui, a romper un'altra volta, e senza cercar aiuto nell'arte chiromantica, l'armonico che sarebbe così perfetto di quel nove, s'ha da aggiungerne un'altra, prima e illegittima, che ebbe, non ancora trentenne, dalla Pelignino, 'continuando tuttavia le pratiche nel Castello, senza sposarla e consumando insieme le proprie sostanze d'essa. Vi replichiamo perciò di prendervi, come già v'abbiamo incaricato quel pronto rimedio....': così lamentava al Gran Cancelliere Vittorio Amedeo, proprio il giorno ultimo dell'anno 1635. E fan dieci.

La febbre di cui Francesco morì fu, secondo i registri dell'Archivio di Stato, 'fbris continua': cioè a dire infettiva: ma 'sine pestis suspicione'. Il che prova come, nonostante i trenta e più anni trascorsi, durasse il grande incubo.

Lo sconfiggiuto dell'Ufficio d'Igiene ha tirato in causa il fatto centrale della storia lombarda di quel tempo: la peste. Ed è proprio sulla marcescente agonia dell'umano corpo che va a fiorire, con un'identità cronologica anche più funesta, la poesia negra e tragica di Francesco.

Era anche in lui come, a detta del Cardinal Federico, nei lombardi tutti 'più vivo il senso dei mali', per cui 'la noia, la disperazione e l'impazienza loro li rese più proclivi e contrar la peste'?

Certo se vi fu persona priva d'ogni numero che valesse a salvarla dall'ammonimento del Borromeo, e che anzi tutti li aveva per darne la più ferma riprova, questa fu proprio Francesco: 'la noia, la disperazione, l'impazienza....'. La goethiana pazienza vorrebbe qui far cadere di mano lo scopo per cui pur si scrive, l'esternazione cioè — per quel che da fuori si può — del genio di Francesco: ma come pazientare, poi? 'Ben presto la belva, irritata dai legacci che la frenavano, li spezzò, lacerando senza contrasti i corpi. E furon veri strazi, quantunque non fatti da armi o da ferite....': scrive il Ripamonti e il Cusani traduce. Se non fosse che l'invocata pazienza, non altro è se non attesa: attesa che, dal doloroso e ribelle fluir degli anni, nasca, per un'operazione fecondata da pustole, lagrime mute ed orrori, un'immagine che quegli anni salvi (per quel tanto, almeno, che l'elemento distruggi-

¹ Correggo tanto la data della lettera, quanto il numero degli anni che la vedova (o meglio il copiatore del documento) attribuisce al defunto marito, secondo le argomentazioni del Baudi de Vesme (1932), alle quali rimando direttamente il lettore che abbia curiosità di leggere quante mai oscillazioni ebbe a subire la morte di Francesco: nel pensiero, s'intende, dei superstiti.

tore d'ogni umana fatica, concede), una forma che resti, per i propri fratelli, a testamento.

Lamentava benissimo, l'Angelo Porro, residente di Savoia in Milano, allorché Francesco, sul chiudersi della vita, si trovava presumibilmente in strettezze: 'Qua si è il Cavalier del Cairo, né so la ragione per la quale V. A. R., non se ne serva nelle cose d'eterna memoria....': le cose d'eterna memoria....

Il servizio di Francesco ai Savoia risale, per sicurezza di documenti, al '33: se non già a qualche anno prima. Ma a qualche anno prima risale certo la fuga sua dalla Lombardia. Sapendo infatti come nell'estate di quell'anno gli vien saldato un conto 'a ducatonì 40 il mese' da parte dei Savoia, 'per sue spese et servitore', risulta logico pensare che dalla Lombardia Francesco fosse partito verso il Piemonte, in quella tragica congiuntura: la peste. Anno 1929-30. E che in Piemonte, avesse lavorato due o tre anni in proprio, per meritarsi il ducale riconoscimento.

Meritatissimo: di quel tempo sono infatti le opere sue che ancor oggi conserva la Sabauda, per essere citate nell'elenco redatto dal Della Cornia, l'anno '35, su ordine del duca: dove, con altre tele, disperse o da rintracciare nei depositi, si parla di 'Due S. Franceschi: mezze figure'.

È una notizia, questa, che non si vorrebbe dimenticata in chi s'addentra nella questione attributiva del 'S. Francesco in estasi' della Civica milanese, nonché dell'analogo, ma non simile, di Brera¹. Non è improbabile, infatti, che proprio in questa lassa critica formatasi nella storia dei milanesi, sia da innestare sull'eclampsia figurale della regione lombarda, l'attività del Cairo: si riempi tale lassa, col nome canonico del Morazzone (al quale per anni si omologò tutto quanto sapeva d'una cert'aria di crisi): ma il Mazzucchelli non soddisfece: si ricorse allora, rattoppando, al Magnasco, ai tempi dell'euforia sua: ma il Benno Geiger, tuttodi (1949) 'con più o meno buona coscienza' — sono parole sue —: Magnasco il quale avrebbe maturato 'le tendenze peculiari dell'ambiente secentesco lombardo, distillandone il superfluo nel

¹ L'ha dimenticata, non oso insinuare ignorata, la Zuppinger, il di cui recentissimo saggio ('Commentari' anno II, n. 2, 1951) è esornativa prova della fortuna (sfortuna) dei milanesi. La Zuppinger anzi, con impeto goliardico, ignora? dimentica? che le opere di Torino furono attribuite al Cairo anche prima del totalitarismo morazzoniano del Nicodemi. Eppure varcar la soglia del Museo, bastava per trovarsi di fronte a indicazioni chiare.

bagno della propria bella natura': ora quest'opera di distillazione (o bagno) si fatica a vederla: 'e constato — dice sempre il Geiger — con soddisfazione che anche la Direzione del Museo, esponendo il quadro con nome del Magnasco, deve essere del mio parere': soddisfazione breve, breve, se pur vi fu, concordia: ch  oggi il quadro   riesposto col nome del Morazzone, che ha il pregio d'essere almeno nella 'family reunion'.

Ma, a questo punto della questione, si vorrebbe con cautela invitare al confronto dei due esemplari e verificare se s'abbiano da ritenere propriamente della stessa mano: (non oso riferirmi alla replica Zust e alle altre, molte, che, pi  o meno variate, di tanto in tanto riappaiono sul mercato). Da questa prima distinzione se parr , come credo, necessaria, si potr  passare oltre, cercando di precisare la provenienza della tela civica: e lo scrupolo, qui, potrebbe riservare, penso, qualche grossa sorpresa.

Sulle cause di quella lassa, momento cruciale che tocca, all'incirca, tutto il terzo decennio ma che fu preparato dai primi quattro lustri del secolo, aveva scritto benissimo il Longhi fin dal '27, quando tocc  il riflesso che da l  cadde sull'Assereto: aveva detto 'dell'umanesimo che aggalla come il corpo di un annegato'¹: e gi  la scelta dell'immagine, in segreta analogia con i manzoniani cadaveri 'che crescono ogni giorno di pi ',   un ben chiaro rapporto col secolo morto (o morente). Variarono poi, precisando le storie singole, la Wittgens (1933), il Dell'Acqua (1942), e il Baroni in pi  riprese (1934 - '41 - '44 - '46), ai quali si deve se, dopo le oculate fatiche del Pevsner e le eccedenti generosit  del Nicodemi, possiamo contare su nutriti (e chiariti), se non colmi cataloghi dei milanesi.

In trent'anni la resistenza iconografica, la catechistica (diocesana) conversazione s'era sciolta: l'esito del rapporto

¹ Riproduco anzi per intero il passo del Longhi sui milanesi, che   di venticinque anni fa. 'Costoro sono a lor volta i portatori del pi  spirituale manierismo che abbia avuto in Italia in quei tempi, dopo il Rosso e il Parmigianino e il Primaticcio; sicch  Bellange, Blocklandt, Bloemaert, Spranger, Cornelio di Haarlem son forse legati a costoro da affinit  profonde pi  che non lo siano i Carracci e il Caravaggio. Si tratta per essi di delicatezze sentimentali che, per un lato di grazia stremata, preludono certo Settecento, ma per l'altro lasciano trasparire tutto il tragico dell'umanismo che aggalla in verit  come il corpo di un annegato. Capricci spirituali a punta di penna o di pennello. Schermidori di sagrestia. Languidezze e livori. Fiori, muscoli e pestilenze. Fossette di grazia e ferite di crudelt . Delicate acerbezze...' (*Dedalo*, 1926-27, p. 355).

che Carlo e Federico e, per quel che riguarda la figura, i loro pittori 'ufficiosi ed ufficiali' avevano tentato, tra religione e società, tra popolo e chiesa, cercando con ogni soccorso (finanche con la disperazione) la salvezza del mondo liturgico, s'era chiuso nell'emergere di quel 'cadavere' sull'acque buie (acherontee) e rivoltose del tempo (le nuove dee erano per salire sui nuovi altari). Anche Federico, come il *Marcellus shakespeariano*, avrebbe potuto salir gli spalti dell'Elsinore milanese (della Fabbrica), e tra i bianchi rampanti della celebre 'cava', esclamare, nella dilagata nebbia, 'something is rotten'. Non avrebbe visto, certo, levarsi dalla distesa pianura, lo spettro del padre: per lui era pronto il suo proprio e regionale 'enter ghost': era quel 'ghost', nell'un tempo, spettro, padre e madre: era la colpa, la colpa della vita generata, della carne vivente (illusiva!): il peccatum illogico eppur reale: inverificabile eppur presente: nell'afflato, nell'esistere, nel sangue....

Ma per tender più fili attorno all'inizio di Francesco, ricorderemo: che nel '26, di ritorno dall'interminata cupola piacentina, chiude la sua vita il Morazzone — (rimembrar quella lassa: il divario dei due 'S. Franceschi': e per chi voglia fissare una data anteriore, gli affreschi per la Cappella della 'Pia mortis Sodalitas', in San Gaudenzio, a Novara, segnati 1620, iconograficamente così significanti degli imminenti, abominevoli trionfi) —: che G. Cesare, anch'esso toccato, se pur in sdicature, dal 'problema', s'era spento un anno prima, di novembre: e che il Cerano, infine, il grande 'Serrano', che la crisi aveva promosso e diretto, in quell'intorno di tempo va a finire nella indimenticabile parodia figurale (monocroma) dei modelli per le sculture del Duomo e forse, forse ripensa ad una materia più tangibile, più tattile, cui assicurare il proprio corpo d'artefice nelle ore in cui l'ispirazione più non basta e a cui, stanco, appoggiarsi. Ed eccolo allora, l'abnorme pensiero nascergli nella mente: l'encomiastica farsi, per virtù di disperazione, monumento: il kilometrico disegno dell'Ambrosiana: il colosso di Arona.... poi il gesto di risoluzione e, per chi ami, di sconfitta (ché il poeta non è Ercole: e se pur tale lo si crede, ricordarsi della senechiana parte seconda: l'Oetaeus, e non solo il Furens), poi il passaggio dell'arte al genero Melchiorre: e il Gherardini non fu silenziabile pittore, almeno per alcuni anni....

Né finirono lì, le disgrazie, gli addii al tempo e alla vita: ché sul '30, se ne andò con tutta la famiglia, il grande roman-

ziere lombardo: Daniele: vittima illustre, fra le infinite sconosciute, della peste.

Figurarsi l'appena ventitreenne Francesco girare per Milano e Lombardia, con il 'crimine' nella carne, la quarantena incubosa — (gli spettri dell'ucciso, figurarsi, nei corridoi silenziosi, nelle salnitriche celle di Casbeno!) —: ed ora la devastazione 'venefica ed malefica' secondo scrive il Tentori: e i nefandi 'imbrattar con unguenti i muri': e quel desiderio, per ogni dove, di rapinare attimi alla vita, di contagiarla, infettarla: e la colonna, l'infame, levarsi sugli sbrecciati corpi....: se, dico, Francesco era ancora qui, a Milano o nel circondario.... Ma anche da lungi: vita e cultura, in una stretta dove sarebbe stato assai difficile polemizzare sull'engagement o meno, profondavano all'abbraccio infondo: a toccare l'ultimo grado dell'umano, dove dall'anima sorge l'animus e dove l'animus nell'anima ricade: l'indifferenziazione blastulare dell'esistenza e lì, l'originata tragedia. La traiettoria scoperta, lo vedremo, fu un esecrabile cerchio: una non-traiettoria: un moto chiuso, folle.

In questo senso mi pare che assai più che nel Morazzone, i precedenti di Francesco sarebbero da cercare nelle catastrofi innografiche del Cerano: isolare, ad esempio, dentro il 'Battesimo di Agostino', alcuni corpi, alcuni visi, dove anche la materia si fa tremebonda e ausculta il suo interno collasso, 'usque ad ebrietatem veniendum': non mi par difficile pensare il Cairo in tale operazione: e scrutare sull'altare di S. Marco, proprio quel patetico (fisiologico) 'trascolorar del sembiante' e sentir una spinta, scoprir quasi con geloso furore, che G. Battista gli indicava, nella sua carne, i segni, la strada: oppure, innanzi alla varesina 'Messa di San Gregorio', così pullulante di suffumigi pestiferi, così marasmatica nella sua effettuazione materiale: o nella tela del Museo di Cremona, la Vergine solcare il sulfureo cielo e, nova sibilla, condurre in quel trapasso il neofita, il designato ai misteri, sulle soglie dell'Ade, varcato ormai lo speco sul cui orlo s'è frenato lo smanioso, bianchissimo cavallo: lei, sacerdotessa recuperata, dentro il falcato, emblematico manto.... Senonché, nel secolo, lo zolfo bruciante, che invade, infuria ed esalta il supplice, non sale su dai Flegrei, né da Cuma: ma 'in corpore viri' s'effettua tutta ed intera la trasmodante operazione: i segni che la discesa, la nekuya è possibile salgono ora dall'esfogliazione cadaverica, dal marcio del sangue, dalla devastazione del reale ultimo (e solo!): l'esistere. Son caduti i miti della corrisponsione (o danna-

zione) celeste, come squame dall'umana cicala: le liturgie e i loro soccorsi, conducono più presso alla follia: si stringe l'atto definitivo della conoscenza nell'uno, per essere l'uno e neofita e sacerdos, e cliente e cumana. Gettar ora le foglie negli antri precipiti e lividi delle orbite, nella rima delle labbra (aperta, ah!, per sempre): spingere la interrogazione attraverso i cunicoli del decomposto sangue: e le risposte essere scritte là, dove è vietato procedere: una cellula (o morula) che rechi inciso il nome arrestante, abominevole della demenza.

Dal Morazzone, Francesco avrà derivato invece più direttamente il piano iconografico (e già s'è ricordata la Cappella della 'Pia mortis Sodalitas'): quell'attaccamento, nel Mazzucchelli forse ancora descritto, enunciato, per gli istanti agonici dell'essere: quel gusto, fierissimo, di aprir la piaga, di volgere in eros l'inclemente Atropo.... Ma da qui in avanti, eccolo avanzare solissimo, giù per la sua visita ai morti: per la sua nekuya.

Ora che nell'enucleazione figurale, questa discesa nell'oscuro, nell'Averno ancestrale dovesse comportare una carica esaltante di perfidia, si vuol quasi dire fosse inevitabile: tenuto conto soprattutto dei punti religiosi, dogmatici che erano franati, dal franamento dei quali, anzi, procedeva la rivelazione, o meglio il sentimento del nucleo segreto dell'esistere, del suo dramma fetale. Memoranda perfidia, che non ebbe più l'eguale: penetrar: profundare: e giungere all'attimo d'irresponsabile liberazione (che è pur demiurgica prigionia: e lì, in quel punto, lì scorgere l'operante Dio): afferrare il legante segreto: groppo demenziale d'istinti, i quali lottando, provocano il passaggio dalla generante materia, alla generata materia (dalla demenza, cioè, al sorgere lene, ma certissimo, della coscienza o della sua possibilità, almeno....): avvertir la spinta del Demiurgo nella cellula prima, sommossa come da lampo: avvertir l'impeto che attiva dal nulla: e di qui, lasciati e pur sempre presenti, i rotolanti anni che ne deriveranno, i dolori, le agonie, la 'venefica et malefica'.... Scoprire dunque all'origine, una lotta cieca: quella che sommuove il primo nucleo esistenziale: termini contrari che conflaiono: repulsione a vivere e attrazione a vivere: una dialessi, dunque, dà la vita: l'amletico dubbio: desiderio ed orrore dell'essere che inizia: del sangue circolante: proprio sangue e, subito che alla luce la vita appaia, altrui.

Da qui quel fatale specchiarsi, poi, dell'unità generata

nella generata molteplicità, che gli antichi risolsero nella favola di Narciso, favola meno tenue di quanto non l'abbia presentata un atteggiamento di cultura, il più delle volte, riflessa.

Da qui l'iterazione nell'esistenza tutta di quella dialessi, la quale naturalmente cerca, ora, un'oggettivazione (il noumeno tenta, da che s'è incarnato, il suo proprio coagulo, che non altro sarà se non il gesto). Questa circolarità irriducibile in cui si trova ridotta ogni traiettoria (pensiero e gesto: causa ed effetto: reversibili, per giunta), s'esprime in quella tal figura ossessiva (circolare, appunto) cui già prima accennavo, che è il punto d'inizio più lontano che, quanto alla forma (stile), m'è accaduto di rintracciare in Francesco. Abbastanza approfondato, tuttavia, se si pensa che l'effettuazione pratica è una cellula del 'quantum' cromatico di cui si compone, materialmente, ogni opera pitturale.

La natura di questa cellula, di questo primo groppo, è di vitalità indifferenziata: cioè a dire che questa cellula contiene un sommovimento degli atomi di cui è composta, sommovimento non diretto nei riguardi della sua futura formulazione espressiva (che è appunto, in sede estetica, l'incubazione demenziale che conduce al parto: dopodiché l'opera è determinata, cioè vivente nella sua autonomia, più o meno perfetta, e tuttavia perfetta mai, essendo il mito dell'arte assoluta, o, come si dice, 'pura', tepida menzogna, inane sogno). Talché, qualora fosse possibile isolare una di queste cellule, si avrebbe l'impressione dello sprigionarsi di una carica innominata e, in effetti, innominabile: dell'ansimare dei suoi atomi, del rotear loro attorno a sé medesimi (il moto circolare essendo proprio di chi non ha possibilità di scegliere la direzione, toccandole in potenza tutte, ma in effetti alcuna: esistenzialmente, di chi non ha scampo).

Sarebbe utile studiare la follia d'una tale sismica morulare anche in rapporto all'arte manieristica: se pur bisognerebbe allora parlare di cellule tumorali, sviluppantesi cioè su un tessuto stilistico preesistente, piuttosto che di cellule native: cellule, in ogni caso, corrompitrici d'una preesistente organicità. Ora questa disperazione di cieca, come d'infinitimi corpi senza volto, da cui è sommossa la materia di Francesco, riscatta la minaccia d'una meccanica fisiologica, proprio perché viene effettuata a rovescio: quando cioè la figura, la varia enunciazione dell'essere, ha sperimentato la propria storia e ne trascina l'indimenticata memoria di sentimenti e di dolori. La fisiologia, l'anatomia si verifi-

cano nella dimensione del cosmo: e tutto, geografia e storia (quelle interne e quelle esterne) vengono trascinate, coinvolte, nella loro possibile coscienza o nella conoscenza che di loro il poeta (l'uomo) s'è fatta. Coscienza e conoscenza: due catastrofi. Il particolarissimo trasalimento patetico della materia di Francesco, deriva proprio dalla constatazione dell'inservibilità della coscienza e della conoscenza: riconoscersi dunque, possibile e impossibilitato: spinto nella conoscenza e trattenuto: anzi rigettato nel moto abominevole.... L'ombra allora (la follia) invade: o ne nasce, sinuosa, malefica: e la sostanza illividisce. Considerar quanto avviene in un corpo nell'attimo del suo chiudersi alla vita: vita che pure, ostinata, perdura, per un'applicazione fisiologica della spinta mnenonica che permea l'universo (Lascerebbe forse l'essere l'oggetto in cui s'è chiuso senza tentare un'iterazione? La prigionia per aprirsi, necessita che gemano i catenacci: e quest'operazione sarebbe il rantolo, l'affondarsi delle orbite, l'aprirsi delle labbra, il risorgere da sotto la rilassata epidermide dello scheletro — o struttura — il rapprendersi nelle vene dell'arrestato sangue....).

La dialessi, dunque, attrazione-repulsione, torna ad agire nella materia di Francesco, come all'istante della germinazione: ma in funerea cadenza: facendosi più disperante e dolorosa, proprio per i sentimenti e la coscienza che ha rifiutato, dopo la loro sperimentazione nella storia. Così l'avvicinarsi di più cellule, crea nella sostanza del suo colore, l'atroce brivido del contatto, nell'un tempo che la violenza iniqua della repulsione. Vive insomma il suo colore, d'una dialettica eguale a quella che — in termini iconografici — trascorre fra la mano orrorosa e tremida dell'Erodiade e la testa stroncata del Battista, nelle sue tele che tale soggetto effigiano. E questo dell'enuclearsi 'ab ovo' della poesia, è contrassegno indelebile di forza espressiva.



Il tema e l'immagine che lo realizza, non risultano, nel fluire della storia, entità stabilizzate né stabilizzabili: mai. Il rapporto infatti che intercorre fra tema e reinvenzione che di esso l'artista effettua ogniqualvolta crea, risulta rapporto di reciprocità. Partendo da un tema così come la storia glielo consegna, l'artista enuclea l'immagine sua, che diremo nuova, pur nuova non essendo al tutto mai, e nel frattempo il 'quantum' che dentro la sua opera risulta nuovo, ricade sull'entità 'in progress' del tema: da quel momento esso, avendo



- F. d. Cairo: 'Sogno di San Giuseppe'

Berlino, Museo



2 - F. d. Cairo: 'Preghiera nell'Orto'

Novate, racc. Testori



3 - F. d. Cairo: 'Erodiade'

Vicenza, Pinacoteca



8 - F. d. Cairo: 'Santa Caterina'

Périgueux, Museo

ricevuto tale flusso, andrà agendo su chi nuovamente ne sarà tentato, in modo affatto diverso.

Il tema è il nucleo permotore: la fantasia ne vien stimolata — e la carne anche, del poeta — poiché la sua immagine, che non è fatto puro (ma residuo della umana storia) ha facoltà di apprendere attorno a sé il massimo di cariche emotive e vitali. Esso vive dunque d'un nepotismo fatale così come la discendenza, interminata, del sangue. L'usura dei secoli non basta ad obliterarlo: a distruggerlo. Ché il tema, i temi, sono i coaguli primi dell'uomo, depositatisi quand'esso apparve e quand'esso operò: gli ingorghi plastici della sua esistenza, rappresisi come residui (e son poi sunti) nella gora tragica della memoria: tragica anche quando è memoria di gioie e tripudii. Ove fosse possibile dunque, l'abolizione del tema sarebbe operazione suicida: attuata, distruggerebbe con sé il fatto espressivo medesimo.

È tuttavia possibile che, in determinate congiunture, un tema possa sembrar esaurito e la sua immagine, dunque, non apparire, come si fosse vanificata; in verità, profondando nei silenzi di cui ogni secolo s'adombra, si scoprirà che esso è appena rilassato (addorrito) nel grembo della storia. Al verificarsi d'una congiuntura favorevole, lo ascolteremo nuovamente vagire, palpitare e, infine, fuorescere dall'oblio.

Il rinnovarsi, l'acuirsi o il precisarsi di determinate necessità emotive sfiora come onda la sostanza del tema (dal quale, per altro, quelle emozioni furono alla lontana, nel buio dei secoli, provocate) e lo ridesta dal letargo. L'entità di un tema è dunque vichianamente in perenne attesa: sorniona, finge magari indifferenza verso la rapinosa storia degli uomini che pure l'hanno determinata, ma in verità è sull'attenti, per mietere, in mezzo a loro, nuovi acquisti al suo capitale. Il nuovo pasto gli desterà nuova fame: e dovrà, dopo, riposare ancora alcunchè di tempo.

Queste riprese, o ricomparsa, di un tema favoriscono in esso la già implicita perfidia: il tema addocchia infatti, dal silenzio, come amante 'che disia drudo avere': addocchia dai golfi dei silenzi dei secoli. Ma il drudo è il poeta: che, per natura, è persona che 'disia'. L'incontro, il rapporto può così avvenire anche su questo secondo piano. I 'desiderata' emotivi passerebbero, in questo caso, dal tema al poeta: può accadere, tuttavia, che essi si incontrino nel mezzo del loro percorso di avvicinamento e che nella spinta che li sommuove e per essa, si fondano. Può anche accadere che la fusione avvenga per sollecitazione demenziale (ossia non

ancor ben cognita) da parte dell'artista, il quale sarebbe allora mosso da alcuni non identificati desideri o necessità emotivi: questi (queste) nella loro vibrazione desterebbero quel tema che, fra i sopiti, è per sua natura, più a loro conforme, nuovamente attivizzandolo.

Un tema è aperto a tutte le successive possibilità: a tutto che in sé e da sé può verificarsi (il processo d'universalità d'una espressione sarebbe individuabile dunque nell'intensità con cui essa profonda nelle fibre, nella cellula, nel tempo fetale del suo tema?) occorre appena che s'incontri con quel tal stimolo: o urto: o applicazione inesorabile d'amore. Eros, appunto, è la furia che nella dolcezza o nell'urlo, abbranca tema e poeta e li feconda.

*

La reinvenzione (o profondamento nella loro storia) che il seicento opera dei temi, cavandone verità novissime e abissali, basterebbe da sé ad offrire la misura del peso che il secolo assunse nella storia degli uomini: che, nel riguardo figurativo poi, l'azione violenta, ribelle (e costruttiva) del Caravaggio, sia venuta a situarsi proprio mentre, per vie trasverse e notturne, rischiosissime in ogni caso, i manieristi dell'ultima generazione, i milanesi soprattutto, calavano nella malattia dei temi, fino a toccarne la cenere, è segno (ma i casi son poi multipli) d'una vitalità così molteplice e pregna, che dovrebbe spingere anzi d'arrestare lo studio sulla soglia, torcendo altrove l'attenzione: verso lidi più puri (né puri, tuttavia, mai) in omaggio ad una presunta estetica dell'assoluto, cui si sa bene come a tutti gli assoluti, l'uomo è, per sua natura, negato.

La resistenza d'un linguaggio sarebbe così misurabile da un certo suo potere astraente: e può darsi: ma poi, al punto in cui necessita l'individuazione qualitativa (non teoretica) di questa astrazione, ne vengono gli equivoci: ché, è ovvio, facoltà astraente è quella che prosciuga in 'res' la storia (conducendola ad un post-transitum, ottenuto per illuminazione dell'istanza mentale, sì che le sue ragioni ne vengano esemplate in un difficile equilibrio): ma facoltà astraente è pure quella che, per un processo presumibilmente opposto, costringe la storia alla sperimentazione catastrofica delle sue ragioni, così che ne emerga il suo post-mortem, sic et simpliciter: l'omega suo, ottenuto per precipitazione dell'istanza carnale. Ove cioè, nel primo caso si trattasse di 'dormitio' (verificandosi il passaggio dalla storia alla sua immagine,

come naturale e, tuttavia, spesso aristocratica — cortigiana — transizione), del secondo bisognerebbe dire che si tratta d'una esfoliazione cadaverica, in cui la transizione s'identificherebbe con un groviglio di vermi o con l'urna amata (ricercata) da Elettra (non aristocratica, dunque, e non cortigiana realtà). E pur tuttavia nel processo della storia, dove cioè quelle operazioni dimorano, non si vede perché (da che salvo non sarà, per i secoli, che l'incremento reciproco, fatale e continuo come la trasmissione, interminata, del sangue) debbano risulter più salvate, più liberate ('assolute', si dice) le risultanti dell'una piuttosto che quelle dell'altra, quando la realtà dell'una equivale almeno (anche come facoltà astraente) all'ipotesi equilibratrice dell'altra.

Si nominano volentieri quelli, contenuti 'letterari': ma anche qui, ove si procedesse alla disamina, la letterarietà dei contenuti sarebbe facilmente reversibile e così tale designazione si mostrerebbe derivata da un atteggiamento recidivo di fronte alla realtà, alla storia: la quale è come è: e il monologo di Menenio, per chi ne vorrebbe più o meno parziali recisioni, avrebbe una riprova più convincente, forse, di quella (pacificante) per cui fu inventato. Si vorrebbe, insomma, vedere chi si sente di preferire, come condizione di vita, la testa alla carne: o chi viceversa.

La storia della forma si dilontana in infiniti intrighi, quanto la nostra storia; verità bellissima, questa, che permette a chi vive di frugarvi sempre e sempre scoprirvi. Il fondo della bottiglia forma (e della sua storia) esiste al certo, ma non è dato rintracciarlo.

Di quella calata, dunque, dei manieristi milanesi s'era già accennato in precedenza e s'era anche trovato un vuoto, una lassa s'era chiamata, in cui innestare, nell'operazione dei più anziani, la figura del giovane Cairo: lassa che avevamo visto coincidere con il passaggio suo dalla Lombardia al Piemonte. E tuttavia non è improbabile che nella folta — (e per ora, non studiata) — produzione morazzoniana del 'circuito varesino', si possano trovare segni anteriori di Francesco.

Quello che colpisce, esaminando il 'corpus' delle sue opere fin qui cognite e gli inediti che son venuto raccogliendo, è che essi si vadano, di per sé, raggruppando in temi, in nuclei, cui corrisponde, quasi sempre, una costante figurale (anzi una figuraltà ossessiva): e che il variar della sua poesia ci venga esplicitamente espresso dal variare di un medesimo tema: o nucleo.

Tocca questo primo saggio il primo tempo (e grandissimo) di Francesco: da portarsi fino al '44 - '45, data appunto della pala di S. Salvario, dove egli ci si mostra già avviato verso un accordo mondano: lo vedremo.

Tempo primo: buio e infernale: col gruppo, subito definente, citato nel Catalogo del Della Cornia, oggi, per la più parte, ancora alla Sabauda: e fra essi, l'opera che è facile definir come prima: il 'Cristo nell'orto': prima anche di un gruppo, o nucleo, cui posso aggiungere oggi un inedito, oltretutto restituire un mal attribuito capolavoro: nucleo 'dell'annuncio nefando'.

Dell' 'Agonia' Sabauda è da dire che il rapporto con il Morazzone, nella non completa assimilazione della materia al processo panico cui il Cairo la trascina, è sufficientemente chiaro, e per quel che riguarda la dipendenza e per quel che riguarda il 'novum' che v'è espresso: bastante a dare una misura dell'operazione che il Cairo andava inaugurando. Operazione che nel 'Sogno di Giuseppe' di Berlino *[tavola 1]*, originale suo, di grido altissimo (e non cosa del Morazzone come pensò il Nicodemi, né del Procaccini come altri ritenne), appare già affondata nelle radici: quali rapine stanno per avvenire tra l'angelo e Giuseppe, sfiorantesi come per un estremo delirio? Quale, nel vortice, l'escheraile omologia? (Vi s'adequa, l'incarna anzi, la reciprocità dei manti: rapreso uno, nel volo, come coagulo di nubi, l'altro, tra tavolo e vita, come stanca epidermide, ricaduto involucro del corpo).

E procede ancor oltre in sottilizzazione e perfidia, nell'inedito 'Cristo nell'orto' (della mia raccolta) *[tavola 2]*, terzo appunto del gruppo: dove la materia, nella più accelerata concrezione circolare del colore, si fa ansimante e, febbrile, trasuda.

Si rovescia il Cristo, come in una 'trance' finale ed esauriente e su di lui, groppo alato, si spiuma l'angelo celeste: da dietro l'alta forra è sorta, per più di malore, una luna funesta che rivela gli incauti riccioli dell'alato e le foglie gementi di rugiada: mentre sul fondo, avanzano, appena visibili per le fiaccole loro, i 'portatori di morte'. La materia fila ora, come dentro un filtro di disperata memoria caravaggesca: sulla scia del bolide correzionale più che un nome preciso (Francesco fu a Roma nel '38, quando cioè le cose dell'arte erano andate per altra via: e dunque bisognerebbe pensare a qualche contatto con Tanzio, leggibile del resto assai meglio altrove), si pensa abbia egli incontrato un'impalpabile fosforescenza, rappresasi nell'aria, come residuo,

e implicante i misteri fondi, le inesprimibili angoscie: e che in essa restasse impigliato, come libellula nella ragna o ricciolo nella viscida ala della nottola. Qui ora il lume è veramente 'lancea perforatus' e la materia secrezione di un dio ghiandolare, nascosto, ostinato, intrigante.... (non si nega, anzi, che qua e là s'insinui il sospetto d'un atroce sadismo, quasi il tutto stesse per avvenire in una camera d'esperienze o di tortura: ma il cielo poi, bucato da infiniti segreti, quelli che le maligne stelle — (non 'pie', no, funeste anzi!) — inducono nel materno grembo: e la bava della luna: e su ogni dove, le lacerazioni di una materia che non sa più differenziarsi, non dico in figure, ma addirittura in speci....). Il Cairo non penetrerà mai come nella seconda e terza opera di questo primo gruppo, nella venosità del colore: giusto in relazione con il nome che gli abbiám dato 'd'annuncio nefando': ch  nell'infinita penetrabilit  della materia si insinua e diffonde appunto l'annuncio di strage e si verifica la reciprocit  dei destini. In questo progressivo permearsi del tutto, in questo irresistibile diffondersi della morte,   da vedere anche la ragione per cui in questo primo gruppo, contrariamente a quanto avviene nel secondo, le due persone, vanno mano mano che si precisa il loro rapporto, allontanandosi: raccoglie, infatti, l'angelo il Cristo, nella tela Sabauda: lo sfiora appena, nella Berlinese: gli   sopra, sospeso come da infiniti raggi (molecole) nell'ultima.

Il secondo nucleo segna invece un processo opposto: l'avvicinamento delle due persone; e il dramma delle successive variazioni pare proprio consistere nel preparare e verificare, poi, il contatto. A questo secondo gruppo, che comprendeva a tuttoggi due capolavori, sono in grado di aggiungerne ora, per la sollecita cortesia del Longhi, un terzo: memorando nella sua inesausta atrocit .

Quello dell'Erodiade dov  essere tema addirittura interno a Francesco: scritto nel suo sangue. Parte dalla tela della Sabauda e procede, verso una sempre pi  fonda calata.

Nella prima permane infatti ancora, come una memoria della perduta bellezza, qualcosa tra Racine e il Della Valle (che pure, a Torino, nella stessa corte l'aveva di poco preceduto): 'Ahi collo, ahi gola: — quante volte t'ornar queste mie mani — di bianchissime perle, e quante vidi — il lor candor vinto dal tuo candore! — Or t'ha tronco aspro ferro e tetro sangue — t'  orrido monile.': il connubio sanguemonile, si identifica e assume quello in questo: ne deriva un blasone esecrando, vanto e orrore, che fascia di regalit 

l'iperplasia suprema della donna. Nella prima, insomma, ancora una chiusura: che la fa pagina fra le più grandi, sue e del secolo tutto, per un tal quale insorgente classicismo: bestiale, tuttavia, ch   gi   v'   completo quel senso di occupazione della tela, per via d'una figura che, sacra animalit  , collutta ancora con altri, per colluttare in verit   con s   medesima.

Nella seconda, della Pinacoteca di Vicenza */tavola 3/* — non ricordata dalla Matalon, cui pure si deve l'unico studio a tuttoggi esplicitamente riferito al Cairo (1930) e gi   ricordata invece dalla Nugent (1930) — il collasso ha proceduto oltre: l'orrore dell'infido sangue, scende dallo splendore blasonale che era nella prima, e trasuda, guasto, fin dal pelo, appena scuoiato, che copre le spalle della regina: qui, anzi, per una pi   infame perfidia, la punta di un ago tortura la tumefatta lingua del Battista: si prevede chi ha cos   composto l'atrocit  : eppure la mano di lei non ha ancora sfiorato il capo della vittima:    avvenuto, s  , un contatto ma indiretto, pel tramite della punta affilata: l'abominio non    ancora compiuto: ma si presente: sta per accadere, nella conflagrazione accelerata e negli incendi divampati del sangue.

Ed eccolo:    atto (il ne-fas) nella terza (Boston-Museum of Fine Arts) */tavola 4/*: qui il 'ratto' di cui parla Bruno nei suoi 'Eroici',    come espresso all'estremo del figurabile, dell'umanamente dicibile: eros ancestrale che aggroppa nell'abominio, Satana e Dio, e rintraccia il fondo di una materia 'ab aeterno' dannata.

Per un appoggio — fortissima intuizione — a tanto orrore, la figura e l'ambiente si precisano nella loro qualit  : non pi   lo spazio vuoto, delle prime due repliche, ma una stanza, che la croce traversa: non pi   lo scrigno cesellato, ma le ruvide asse del castano: non pi   la regina, ma ecco una pastora, che dalla mandria ha sortito pi   orrوره similitudini (e implicazioni) e dai magri prati, veleni. Innanzi a queste opere ci si chiede, con esterrefazione se sar   mai dato procedere, o anche solo resistere, come innanzi a certe punte della tragedia shakespeariana: si ha il senso preciso d'essere al momento ultimo, oltre il quale la vita    inafferrabile (se pur esiste). Ma la temperatura del Cairo fu tale da resistere su questo abisso, per anni: in un bilico solissimo, irreplicato.

Giunto all'orlo ultimo, Francesco s'appoggia dunque per esprimersi a un pi   concreto rapporto con il naturale. E qui, vedremo, vanno collocate le sue pi   intense riletture

caravaggesche (di cui nella terza 'Erodiade' è chiara memoria). Proprio per questo si assiste ora a un duplice culmine: di atrocità e di realismo.

Ma a misurare la sua capacità di resistenza, ecco collocarsi a fianco dell'ultima 'Erodiade', anche una 'Maddalena' (conosciuta attraverso copie): che, per l'emergente realismo, si vorrebbe eseguita negli stessi giorni (o subito dopo). L'opera, prima di un nucleo cui mi auguro s'aggiungeranno presto altre variazioni, secondo il costume che pare essere canonico in Francesco, può servire per dimostrare, appunto, come il Cairo fosse andato rimeditando certe cose dei caravaggeschi: soprattutto di chi, in Lombardia, del Caravaggio gli parlava secondo le proprie furie espressive: di Tanzio, intendendo. Così presente si fa qui (in relazione a quell'appoggio, prima indicato) la solidità campagnarda: nel costume, ad esempio, un po' 'alla generale': nei finti ori e fronzoli dei manti: e nel medesimo rapporto della materia. S'intende che la persona sguscia poi sempre, possente, nella sua interna dialessi (ché qui ora la figura è una, sola): palpitando, come rana prigioniera: viscida là, nel particolare più ascoso, delle mani iperflesse a stringersi, come sue proprie serpi, le dita. E non bisognerà certo richiamare per gli ori dimenticati sul tappeto, quelli della 'Maddalena' Doria, ché ognuno ne vedrà più che una memoria: e anche questo dà credito alla mia ipotesi circa questo momento particolare di Francesco.

Cose, comunque, d'una forza dannata, folle: eppur figure. Anni grandi, per il Cairo: un volo di corvi sulla sterminata carogna della storia, pare ora la sua poesia: e nel silenzio cimiteriale i gemiti dello sfacimento e la riduzione, poi, del tutto al suo omega (al suo alfa). Eppure, a salvare, l'umana memoria scorre come velo misericorde, oltre ogni effettuabile misericordia; urla talvolta la pietosa litania o si stende, oltre ogni effettuabile pietà: presente pur sempre ed eterna, nell'eterno orrore, nell'ambiguo eterno....

Anche se si prova in un tema che parve ad altri, canto alla giovinezza offerta e, in essa, stimolo ad un possibile canone della perfezione, dico in questo 'San Sebastiano' — di una raccolta privata — */tavola 5/*, fattomi conoscere da Roberto Longhi, l'adolescente meraviglia del corpo frana, toccata dalla fine: e la disperata bellezza dei riccioli si consuma sull'oro del crepuscolo, come una cifra carnale, come un'araldica dell'umana fralezza (e vanità), perché la mano della morte trascina il giovane allo Stige con quel morbido

grosso del manto (che esce anche qui, trasverso, secondo un tema caro a Francesco): e che fa, dunque, la freccia, una, solissima, sul colmo del torace, se non segnare, funerea meridiana, il passaggio del tempo sul cadavere d'ogni sentimento, d'ogni mito?

Se in quest'ovale, l'elegia parve trattenerlo (e non fu, perché trovo ancora il punto del connubio) appena s'incontrò nuovamente con uno dei temi che son come congeniti alla storia segreta del sangue, eccolo generare quest'altra figura: a groppo: felino groppo, d'un medium tra l'animale e il celeste: è 'Cleopatra' ora, che si levanta dal tempo: da nominarsi 'dell'attrazione e repulsione narcissica del sangue'.

Nella prima, dell'Ambrosiana la regina fasciata a lutto: quasi una persona dell'estrema tragedia elisabettiana, quasi una Vittoria Corombona: l'animalità del destino, viola ogni eventuale bellezza: la perfida lingua dell'aspide ha compiuto la sua strage: una breve bava di sangue cala nell'avvallo del seno, mentre spasimano le nari e il respiro par trattenuto, in provocazione con la medesima morte: poi, più più il lutto grande del broccato, d'una sostanza nenupharica, palustre: e la chiusura delle mani che schiacciano tra le dita (ma una mano pare già da lungo defunta) l'invertebrato uccisore: in quella stretta la materia riconosce la sua demenziale analogia: la reversibilità comune dell'essere, dell'elemento: come prima d'ogni differenziazione.... Qui la sostanza si fa marcia e livida, come forse non fu mai: quasi di corpo che si disfi nell'acqua: quasi per dire: 'cenere mi fé, disfecemi la cenere....': o il fango, la lutulenta palude.

Creature quelle di Francesco, nel suo primo periodo, prese dalla furia di una volontà dannata: volontà di toccare l'estremo, di compiere il gesto per cui solo furono generate: e proprio da questa loro violenza derivano quel modo di occupare totalmente la tela: quella loro imminenza dispotica, che non lascia disponibilità alcuna, fuor di sé stesse.

La durata in quel punto fu di anni: e si pensa che molti inediti siano ancora da rintracciare: di anni, dicevo: non di sempre: seppure non fu di mai il ripiegamento.

Una fortunata congiuntura ci offre la possibilità di rivedere la stessa 'Cleopatra' in una versione avanzata nel tempo (devo la conoscenza di questa tela, al Longhi che l'attribuisce al Cairo fin dal 1920 nella Galleria Harrach di Vienna, dove portava il nome del Caravaggio): versione *[tavola 6]* che porta un accordo, non conosciuto fin qui in alcuna opera di

Francesco e estremamente ricco di annunci. Un accordo nuovo, tanto più in quanto iconograficamente varia, ribaltandola in primissimo piano, la prima Cleopatra: qui essa è vista come da una spera di pianto, da una lagrima: trema la materia, ma d'una pietà più supplice, più commossa e vicina: la fisionomia stessa pare che tenti di coprir la corruzione, con un di più di sentimento, con qualcosa, insomma, di idealizzabile: e l'abito vi s'adegua, ché si mostra arricchito mondanizzato, diremmo, (quasi il pittore cercasse di perdersi nella designazione della sua rara qualità) e se ne diverge così la precedente, letale monotonia.

Che era dunque accaduto? E che andava, in effetti, accadendo?

Cedeva l'impeto? È certo che qui il mondo di Francesco si mostra visibilmente mediato: nel sentimento e nella cultura. E il passaggio che fin qui era stato dai suoi storici (e dai suoi scarsi critici) più nominato che provato, ha in opere come questa (e nella loro possibilità di raffronto) un veritiero documento.

I soccorsi della cultura non mancavano, massime dai genovesi (il Van Dyck, e i suoi prolungamenti regionali: di una regione dove s'eran prolungati prima i milanesi: 'i milanesi in mare' come mi postillò, scherzando con sottile acume, Roberto Longhi: e ne aveva già scritto nel citato studio su Gioachino): ma a Milano, come ha mostrato il Baroni (1946), lo poté aver accompagnato (non dico invitato) il dolcissimo Nuvoloni, così 'naturaliter' disposto all'incontro terrestre, mondano. In verità però, in questo momento, i soccorsi della cultura furono in Francesco più lunghi e penetrati: toccò l'Emilia, i veneti, perfino i grandi veneti d'un secolo prima.

Certo l'avvicinarsi del suo secondo tempo (quello che l'ha fatto chiamare dal Longhi, il 'Renoir della pittura lombarda' — 1916 —) coincide con il suo progressivo rapportarsi: e allora, per ciò fare, si ridusse alla misura d'ogni tentativo d'accordo, alla salvezza cioè (al riposo) della propria mente (ormai provata sullo spossante abisso) nella cultura. Stornò l'impeto (la furia) per la rielaborazione di forme delle quali aveva già innanzi l'esito (erano su strade dorate e fauste: lui infausto e funesto): come le forme del tempo alto dei veneti.

Ma anche allora, se pur agì a mezzaria, colse l'incarnato di rosa, poco prima del disastro (un miracolo!): come nube squarciata anzi la sera: o palpitare di petali nel cielo, anzi l'ombra s'allunghino....: e l'ombra tuttavia non la distoglierà

mai dalle sue opere, quando parlerà in persona propria. Sarà, insomma, sempre sul limite.

Lo testimonia a questo punto, poco dopo la seconda 'Cleopatra', quest'inedita 'Lucrezia' /*tavola 7*/: quarta del suo gruppo, o nucleo: (la prima è quella di Torino, avanti il '35, la seconda quella così animalescamente tragica (sacra) e carnale, che era a Palazzo Litta, in deposito da Brera, dove è da poco tornata: la terza, quella del Prado, pubblicata nel '27 dal Nicodemi — figurarsi! — come cosa del Morazzone): Francesco qui è appena un poco più in là, tra il primo e il secondo tempo (verificare i rapporti con la Pala di San Salvario): e a proposito dei rapporti e prolungamenti culturali, qui i motivi reniani s'innestano su vecchi motivi del cinquecento veneto (l'analogia 'Lucrezia' del Palma). Potrebbe trovarvi alcuno, un anticipo di melodramma: che il Della Valle ceda al Metastasio (e sarebbe pur sempre una grande misura): se non fosse che lo svenimento si pronuncia anche qui come cosa non del solo sentimento: ma della carne: del destino: sì che al massimo verrebbe da dire: indugio.

Al melodramma il Cairo era vietato (e magari avesse potuto — dico per la sua civile pace — risolversi in arietta): ce ne replica l'impossibilità questa tremebonda 'Santa Caterina' (attribuitagli dal Longhi nel Museo di Périgueux dov'è riferita a scuola spagnola) /*tavola 8*/: specchiata, quasi in acqua di palude; rapita certo tra il lento flusso dell'onda e qualcosa della ninfea: sostanza nenufarica, ancora: 'dissoluzione riflessa': ecco questo potrebbe essere un sunto del secondo tempo di Francesco. La materia infatti, riflette ora il primitivo processo: lo ripensa, tentando una musica (non dirò una melodia).

Sdelicature: palpebrali tremori: così anche in questa 'Comunione di una santa' della coll. Hamilton, New York, /*tavola 9*/, restituitagli da Roberto Longhi e che si pubblica qui proprio per tenere aperto il discorso: dove la circolarità dannata della materia che avevamo visto nel gruppo delle tre 'Agonie', si fa come eco, tra lo sguardo vaghissimo di lei e quello che appare da dietro l'officiante, bello e improvviso, come un Renoir, che abbia letto qualcosa come i testi degli 'Esercizi Spirituali'. E tra le nubi, anche il chiarore della luna, come là dove s'era cominciato: ma stemperato ora, disteso, mnemonico.... L'opera non deve essere molto posteriore al '45, anno della Pala di San Salvario: Francesco ora, va quasi a braccetto col Nuvoloni, tra Lombardia, Liguria

e Venezia: ma Venezia la toccherà, esplicitamente, più avanti. Molti anni di lavoro ancora, quasi tutti da sistemare, criticamente (i ritratti, bellissimi, cadono per la più parte in questo tempo): ma sul finire ancora l'operazione corrompitrice della morte, ancora il guasto del sangue (se ne scriverà in altri, speciali saggi): come nel 'Martirio di Santo Stefano' di Casale, replicato poi per l'omonima Chiesa milanese, rattappito nella follia centripeta della materia, e senza più possanza, ora: rassegnato; quasi un relitto, un lacerto... poi altre cose ancora che son da rintracciare (o presentare): infine, la notizia desolata della vedova: 'ieri, sul tramontar del sole se ne andò al cielo quell'antico servitore della sua Real Casa e mio marito, Cavalier Francesco del Cairo, munito di tutti i sacramenti della Chiesa....': anche l'ora scelta dal suo demone, per l'addio alla vita, fu l'ora propizia agli avvenimenti letali, alle ancestrali corresponsioni; e in quell'ora ecco si stese, sull'orrore della sua vita abissale, il misericorde velo della sacra ed umana pietà.

ROBERTO LONGHI

RICORDO DI ENRICO REYCEND

IN UN CASO come quello del Reycend, colorato per me di tante memorie personali dei giovani anni di Torino, forse che partir da queste sarà più utile per chiarire se si tratti proprio e soltanto di un caso 'piemontese' (anzi, come si ama dire in Piemonte, 'subalpino'); e, se anche fosse, per concludere almeno che si debba pensare dello strumento piemontese nel concerto, sempre confuso, della nostra pittura ottocentesca.

Quando, per esempio, già in epoca di ricapitolazioni, ho provato a spiegarmi perché, ancora innanzi i miei vent'anni, non mi tornasse punto ostica, com'era per tanti miei coetanei, la lettura corrente dell'impressionismo, sui pochi testi allora a disposizione com'erano il libro del Pica, i saggi smaglianti del Soffici su 'La Voce' e le primissime brochures del Meier-Graefe, la conclusione è stata che ciò m'era toccato in sorte dalla mia cultura 'torinese'. E, se giunto a Parigi, subito dopo la 'grande guerra', nel 1920, mi avveniva di percorrere agevolmente e senza alcuno sforzo i testi, finalmente originali, della grande pittura paesistica francese dal 1830 al 1900, da Corot, a Troyon a Monet, anche questo, sentivo, era un

servigio che mi rendeva la mia consuetudine con i testi, pur essi originali, dei paesisti piemontesi da Fontanesi, ad Avondo, a Pittara, a Reycend.

Ma per tornare ai primi rudimenti, e non anticipare il caso particolare, giovi rammentare che nei miei anni di Torino, tra adolescenza e prima gioventù (dal 1907 all'11 per esser sinceri), neppure la lettura dei paesisti piemontesi era ancora corrente (e forse non lo è neppur oggi). A parte il fatto che l'età immatura sta tutta immersa nei fatti del giorno, erano il 'divisionismo' e magari il 'liberty' che contavano. Segantini e Bistolfi. Quanto alla critica, non era neppur tanto facile resistere al decadentismo austero di Enrico Thovez. La visita di rito per un giovane — e non mancai di renderla anch'io — era quella ai quadri, già coperti da uno strato di polvere, del suicida Giuseppe Pellizza, nello studio rustico di Volpedo.

Non che non conoscessi già il Museo Civico di Torino, ma anche l' 'Aprile' di Fontanesi, e magari la 'Fiera di Saluzzo' del Pittara che pur mi piacevano (e mi piacciono ancora), m'intrigavano con un accento che pareva già remoto. Il senso della lunghezza di battuta nel 'tempo storico' si acquista più tardi, e non c'è nulla che sembri più lontano, al giovine, del passato prossimo. Ora mi rammento che quando — credo che fosse il 1909 — il nostro maestro Toesca ci presentò, sulla soglia del Museo, il direttore Avondo, io non mi sforzai affatto di 'realizzare' che potesse trattarsi della stessa persona di cui si vedevano dai cornici di via Po, mescolate ai Calderini e ai Delleani veri e falsi, certe belle tavolette di paese, datate di quaranta, cinquant'anni prima. Così la gioventù perde le buone occasioni per agganciare la cultura degli anziani, che passeggiano in mezzo a noi, e, magari, ancora in gamba.

Fortunatamente il recupero critico cominciò per me subito dopo, verso il 1915. E lo stimolo più forte mi venne, tra una licenza e l'altra della prima guerra, da certi quadretti che m'intrigavano e mi sorprendeavano negli sporti dei 'mercantini' milanesi presso la loggia degli Osii; e tutti recanti una firma per me sconosciuta: Reycend, Reycend E. Reycend? Chi era costui?

'Un buon allievo di Delleani' mi garantivano i mercantini milanesi, 'ma che non fa prezzo. A noi li danno per soprammercato quando andiamo a Torino a rifornirci di Delleani o di Fontanesi'. Insuperbito della scoperta che alla mia impazienza storicizzante e classificatoria suonava come di un

nostro misconosciuto Monet o Sisley, volli anche regalarmene qualche esemplare, dato che mi costava poco più delle sigarette e meno dei libri di Meier-Graefe. E me ne venne in breve la raccoltina di Reycend che, dopo trentasette anni di gelosa custodia, ho voluto trasmettere in dono al Museo Civico di Torino che, ne son certo, saprà conservarli bene.

Seppi anche, al momento della 'scoperta', che il Reycend era ancor vivo; e, forse per controllare il significato della mia associazione mentale con gli 'impressionisti', volli visitarlo a Torino; e fu, mi pare, nel 1917.

Non che il colloquio fosse fruttuoso nel senso che speravo. Nel povero studio di Via Villa della Regina, trovavo un uomo stanco ed amaro, di poco discorso. Ricordo che, mentre lo interrogavo con una certa stolidità baldanza sui francesi, egli si sforzava a rispondermi: 'Ah, Manet? Un bravo figurista!' 'Ah, Monet? Un bravo paesista!' Di suoi viaggi a Parigi non mi parlò affatto, come non ci fosse mai stato; anzi, oggi che sento discorrere non di una, ma di tre sue gite lassù, il tono distaccato del vecchio colloquio mi suggerisce che, se anche trovassero buona conferma, non per questo acquisterebbero gran peso. Probabilmente il pellegrinaggio fu per vedervi, com'era d'obbligo per ogni allievo di Fontanesi, ancora e sempre, Corot.

Dovetti così, nel colloquio, ripiegare rapidamente sul Piemonte. 'Fontanesi? Un poeta del pennello' 'Pittara? Un buon verista' 'Dicono che lei sia stato nello studio del Deleani...' 'A' sun staje 'n 'poch; ma vede, per me la natura è sempre delicata'.

Di lì passò, sua sponte, a dichiarare il suo debito maggiore verso Filippo Carcano. Trasecolavo, perché il Carcano, morto da pochi anni, era ancora la testa di turco nei gruppi di punta ai quali appartenevo anch'io. Fu soltanto in séguito che potei intendere perché Reycend fosse nel vero dichiarando quel debito.

A così poco si restringe il ricordo della mia unica visita ad Enrico Reycend. E rammento che, mentre discendevo verso la Gran Madre di Dio (e forse proprio perché mi veniva incontro per l'erta una lunga striscia di Figlie dei Militari nelle bellissime divise 'manettiane'), già mi andavo chiedendo in che senso mai, in che accezione, avrei ancora potuto scrivere dell' 'impressionista' Reycend. Perché gli avevo promesso un saggio, ch'egli non poté leggere, e me ne rimorde acerbamente.

Ma lo svolgimento del colloquio mi spinse intanto a tornar

súbito al Museo, per rivedermi i piemontesi. 'L'Aprile' di Fontanesi mi parve luccicare più del consueto; le foglie gialle di Pittara nella Fiera di Saluzzo erano 'viste' benissimo; e Avondo, e Delleani? Per non dir d'altri. Tutta una schiera insomma, che, per la sua indefettibile fedeltà al 'paesaggio puro', mi apparve presto come un inserto naturale nel corso della pittura moderna, una parte niente affatto provinciale di essa, proprio per il lavoro condotto in comune sugli stessi fondamenti, portato innanzi dagli stessi impulsi. Oggi ognuno dispone di un confronto serio e alla pari tra la cultura di Corot, di Turner, di Constable, magari di Wordsworth, e quella di Fontanesi: ed è quello del Cecchi nel suo saggio del '26; ma proprio mentre esso appariva, una singolare deviazione critica, che infestò per anni la cultura piemontese, mirava piuttosto a deprimere persino il Fontanesi, non parlo degli altri. Sicché si è al punto di dover riprendere il discorso da capo, e più in largo. Riconoscere a Pittara, almeno fino all'80, il suo posto che non è al di sotto dei migliori pittori del primo naturalismo della scuola di Fontainebleau; e che, del resto, non si richiama soltanto a quel precedente culturale, ma anche ad altro più antico, trovato in casa. Non so infatti perché sia sempre taciuto che come i francesi del '30-60 avevano a disposizione i paesaggi nordici del Louvre, i piemontesi avevano anch'essi sott'occhio, quando volessero, il bellissimo gruppo degli olandesi della Pinacoteca di Torino. Non è un caso che, pochi anni prima che si fondasse la scuola di Rivara, i migliori saggi critici sul Ruysdael e sul Potter uscissero dalla penna di Roberto d'Azeglio.

E se torna certo che il 'pedale' olandese fu il solo precedente storico che per la sua inclinazione 'naturalistica', stroncata per due secoli, potesse agevolmente rifarsi vivo e presente nella ripresa 'naturalistica' dell'Ottocento, allora la rammentata contingenza locale può dar ragione dell'assodarsi a Torino di una cultura in grado di affiancarsi ai paesisti del '30-60 con più sodezza che altrove in Italia; e dar conto di una genealogia più accettabile di tante altre, spesso inalberate sugli stemmi di altre scuole ottocentesche nostrane. Genealogie, infatti, troppo annose, per poter servire ad altro che ad aggancj preziosi e sforzati, come bene si vide nei varj rivoli arcaizzanti del deacedentismo europeo, dal preraffaellismo, al nabismo, all'esotismo (finché non venne a rimescolare affatto il mazzo delle carte storiche, così riducendole a comune e irricognoscibile preistoria, lo stregone Picasso, seduto sul limitare della caverna di Cro Magnon...)

Ma ritorniamo al Piemonte e al Reycend.

Nato nel '55, egli espose per la prima volta, diciottenne, alla Promotrice del 1873. È l'anno della 'Partita a scacchi' di Giuseppe Giacosa. Ma sebbene a Torino fosse la gamma completa di pittori da 'Salon', di soggetto artefatto e medievaleggiante (il 'Castello Medioevale' viene costruito dal D'Andrade pochi anni dopo), il Reycend compare subito come 'paesista' soltanto. Era già stato col Fontanesi? Non si potrà dirlo avanti di rivedere i suoi primi studj — oggi tutti dispersi chi sa dove — fatti in Vanchiglia o nelle Langhe. Poco anche si può cavare dai titoli, alcuni secchi e aridi, quasi documentarj — 'Un acquedotto sulla Dora', 'La Cinta di Vanchiglia' etc. — che potrebbero rammentare il suo passaggio presso il Ghisolfi; altri più romanticamente inclinati 'alla Fontanesi', come 'Quiete', 'Melanconia', 'Natura mesta'; se pur non si tratti di una concessione nominale ai titoli di moda che dovevano suggerire ai poeti in servizio critico, come per esempio il Camerana, i commenti versificati allora in voga.

È tuttavia verosimile che l'alternativa stia a indicare nel Reycend una posizione fin da principio equidistante fra i due aspetti più vivi del paesismo piemontese: la 'poesia del vero' salita a grande altezza col Fontanesi e la 'prosa del vero' che dal Piacenza porta al Pittara; dalla scuola di Vanchiglia cioè, e dai veli bruni e viola di Fontanesi al verde smagliante, al 'verde-avvenire', come lo si chiamava inorriditi, della scuola di Rivara. Al Reycend — sulla scorta dei momenti meno patetici del sottile e coltissimo Avondo, per esempio della sua 'Campagna presso Gattinara' che è del 1867 — sarebbe infatti toccato di esprimere la 'poesia sul vero'; che fu anche in quegli stessi anni, tra il '70 e l'80, il dono dei poeti impressionisti: quanto più fedeli al 'motivo', tanto più certi di poterlo levare nell'iride poetica dei sensi.

Tutto questo, ripeto, resta ancora da riscoprire. Le più antiche fotografie scarse e ingiallite, affidatemi dal Reycend stesso (e che tutte devotamente conservo) non risalgono al di là dell'85, e sembrano mostrare che il rapporto col Carcano era già avvenuto; nel senso che il Reycend aveva già inteso da che nuovo abbrivo ci si poteva rilanciare, una volta rianimato in poesia il 'sistema' luministico del Carcano.

'Sistema' va detto, perché sistematico e non poetico, strumentale per eccellenza, era lo spirito diciamo meglio il cervello del Carcano. Su di lui, come escogitatore di tecniche, molto ci sarà da indagare. Coetaneo di Monet e di Renoir,

andò a Parigi nel '60; troppo presto, cioè, quando l'impressionismo non era ancora aperto. Anzi il segno più acuto della sua inventiva in istituzioni tecniche, sta nel fatto che proprio nell'anno della prima mostra degli impressionisti egli 'scopriva, a suo conto, addirittura il 'divisionismo' nella 'Partita al biliardo'; con un forte anticipo dunque sulla Francia di Seurat. Ma non fu questo il movente da stimolare il Reyceud. La rivelazione del Carcano già in possesso di una nuova grammatica (se non di una poetica), ora parente di quella degli impressionisti, ha luogo nel 1880. Ed è proprio a Torino che in quell'anno egli soffia il premio per il paesaggio al Calderini e a Mosè Bianchi. Valga anche ricordare che uno dei suoi paesaggi era intitolato 'Impressioni d'estate'; titolo inedito, credo, per quei tempi, in Italia e che coincide ad annum con la conferenza del Martelli sull' 'Impressionismo'. Questa data dell'ottanta è dunque da mettere in vista nella storia del nostro confuso Ottocento. E quando si tenga presente che la scaglia luministica del Carcano, ottenuta per appoggiatura ottica sul vero del 'motivo', nulla ha da spartire con i lustrini di quel 'pittoresco' che, sulle ali del Fortuny, aveva già infestato quasi tutta Italia, da Napoli a Roma, da Venezia a Milano (nel Bianchi per l'appunto), credo che dovrà indicarsi a questo punto l'inizio di un 'impressionismo' almeno tecnico, del quale si gioverà anche il Ciardi nel 'Messidoro' dell'83. Ma quanto più ancora il Reyceud, per attizzare in poesia la sua precedente cultura vagante tra gli acquitrini dei melanconici fontanesiani di Vanchiglia e la cruda, verde verità dei compagni di Rivara!

Nulla, s'intende, sarebbe avvenuto in lui senza il suo dono inimitabile. Inimitabile al punto ch'egli rimase il solo ad offrirlo, e a sentirselo rifiutare, per una vita intera. Carcano era stato visto da tutti i torinesi; eppure, subito dopo l'ottanta, i vecchi aspetti della cultura locale precedente scadono nei calendarj sempre più verdeggianti e platinati del Calderini o, col rinforzo del Meissonier, nella stereoscopia, sempre più ossessiva, del Quadrone. Si citano questi due nomi, perché costoro furono ad abbassare il gusto della borghesia piemontese proprio nel miglior ventennio di Reyceud — 1880-1900 — e a respingerlo così — non so se del tutto incolpevolmente — ai margini, come un indesiderato, o un importuno. Ed è allora che, per contrasto, la fedeltà di Reyceud al proprio testo poetico lascia un segno di alta moralità, da trovare anch'essa riscontro soltanto nella vicenda eroica degli impressionisti disperati, e credenti.



F. d. Cairo: 'Comunione di una Santa'

New York, coll. Hamilton



To. F. Revend. il porto di Genova



11 - E. Reyend: 'Dintorni di Torino' (c. 1880-90)

Torino, Museo Civico (dono Longhi)



12 - E. E. Reyce: 'Alberi nella neve' (c. 1880-90)

Torino, Museo Civico (dono Longhi)



- E. Reyce: 'In giardino' (c. 1890)

Torino, Museo Civico (dono Longhi)



Porto

Torino, Museo Civico (dono Longhi)

— P. Longhi

14 - E. Reyndi: 'il porto di Genova di giorno' (c. 1860)



15 - E. Reynd: 'il porto di Genova di sera' (c. 1890)

Torino, Museo Civico (dono Longhi)



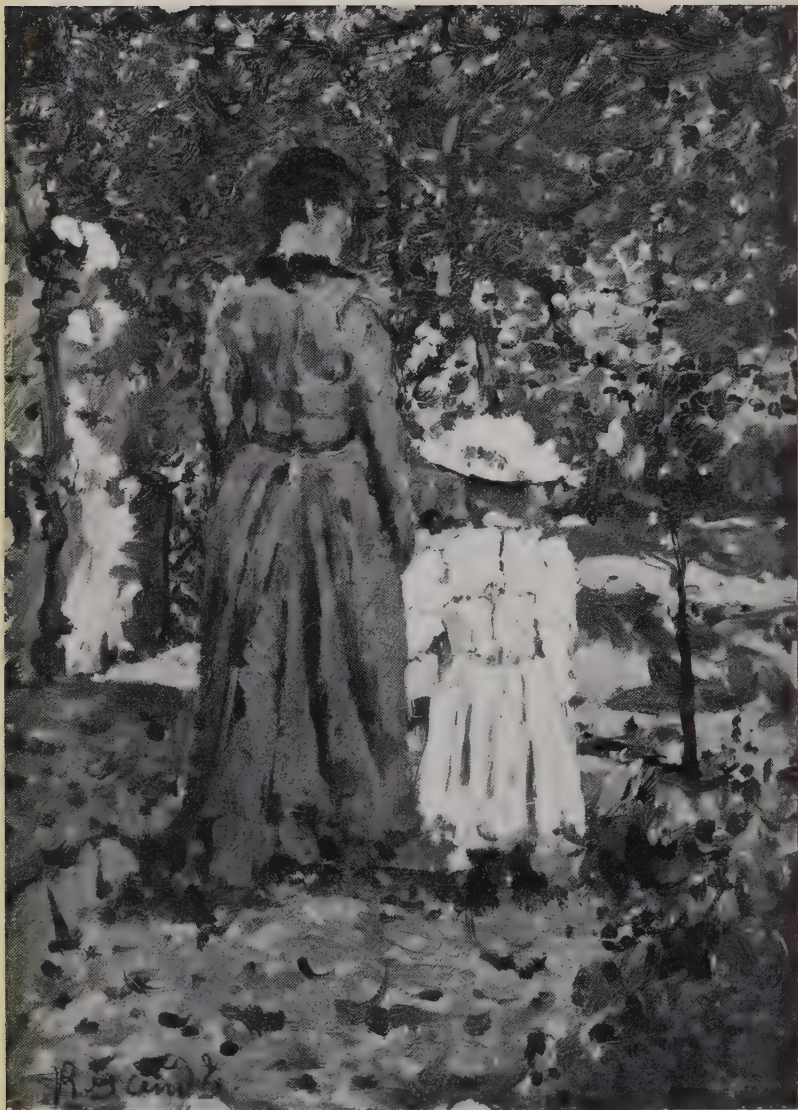
16 - E. Reyce: 'Piazza di Torino' (c. 1890)

Torino, Museo Civico (dono Longhi)



7 - E. Reyceud: 'Giardini Reali' (c. 1890-95)

Torino, Museo Civico (dono Longhi)



18 - E. Reyceud: *'donna e bambina nel bosco'* (c. 1900) Torino, Museo Civico (don. Loughi)

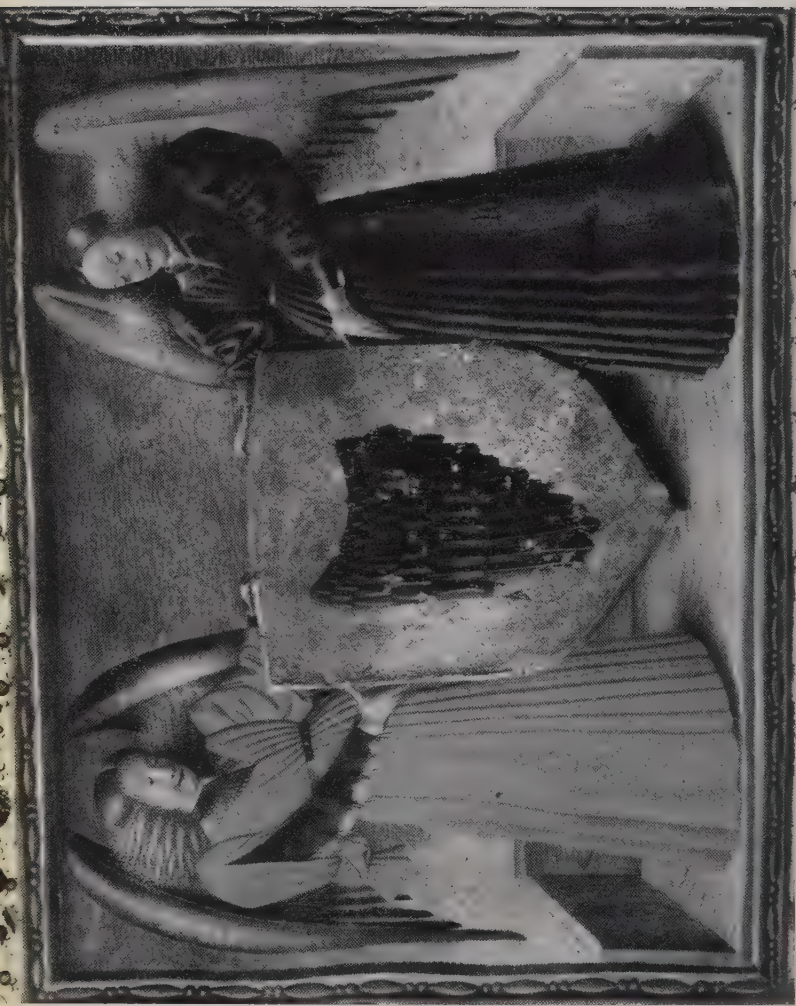


19 - E. Reyend: 'nel Canavese' (c. 1910-20)



20 - E. Reynd: "Casolare nel bosco" (1915-16)







23 - attr. a Colantonio: 'i beati Egidio e Maffeo'



Già nell'altare di San Lorenzo Maggiore a Napoli

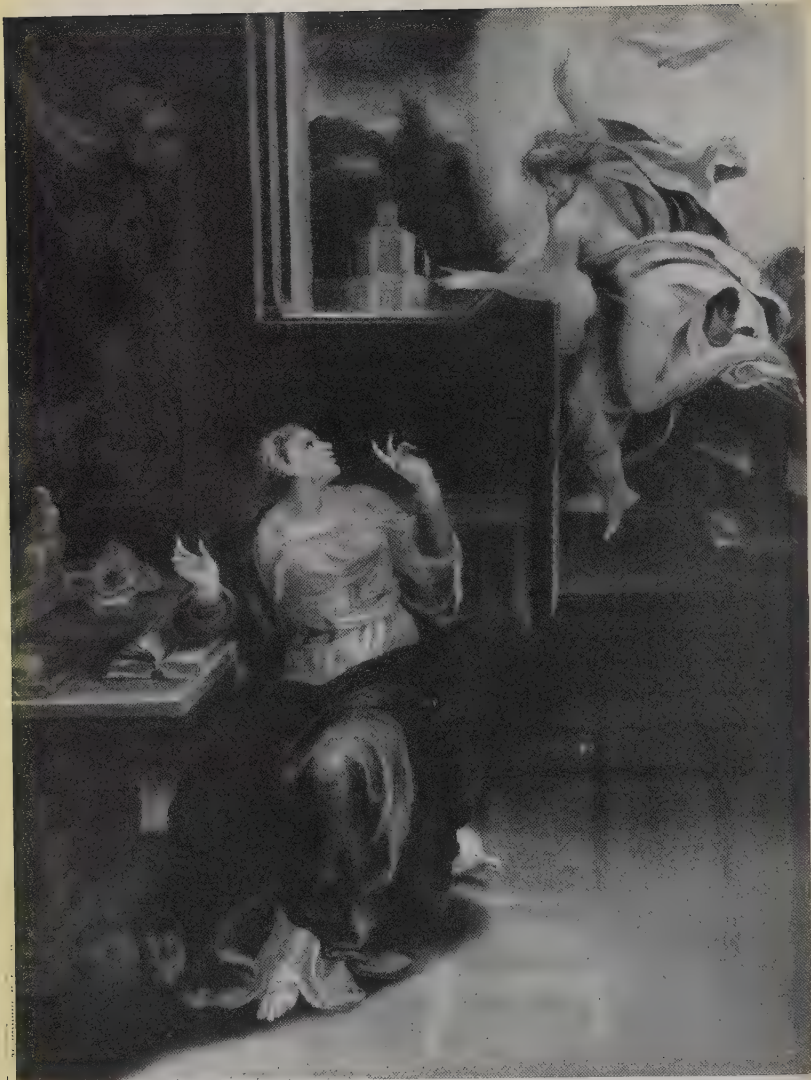


24 - Angelo Bronzino: 'l'altare della Cappella di Eleonora'



25 - Angelo Bronzino:

Londra, racc.



26 - Lelio Orsi: 'Annunciazione'

Raccolta privata



27 - Felice Giani: 'l'incappottato'

Torino, Museo Civico



Macellajo

Dal 1880 all'85, è da rammentare anche il probabile rapporto colla improvvisa mutazione del Delleani. Accanto alle tavolette del 'nuovo' Delleani dopo il 1881, compajono infatti, con più frequenza, anche i cartoni e le tavolette di 'studi dal vero' del Reycend (in gran parte dispersi, per quanto è della prima fase). Ma qui soccorre di nuovo la modestia alata del motto: 'Per me la natura è sempre delicata' con cui il Reycend veniva a designare la propria insopportazione per la brillante e geniale, tra Boldini e Trubetzkoy, ma pure insolente 'oroplastica' del Delleani; scatti veristici che dell'impressionismo non applicavano che il 'tempo rubato', con l'anticipo fisso. E non so — perché non risulta nel bel ricordo fattone dal Bernardi — se il fontanesiano Stratta fosse abbastanza arguto da usare a bella posta, per il Delleani, la definizione di 'pittore dal motivo « impressionante »'; certo è che non si potrebbe dir meglio. Né con questo si vuole escludere che anche la spavalderia del Delleani non abbia potuto infondere nel Reycend una maggiore fiducia nel proprio 'occhio', e per renderlo meno indulgente al motivo 'tenero'.

I titoli patetici cedono, in ogni caso, da questo punto ai titoli meteorologici, orarj, stagionali, o di luogo e di tempo. Mare. Montagna. Mattino. Sera. Notte. Meriggio. Agosto (in montagna). Autunno (nel Canavese). Neve. Pioggia. Porto di Genova. Tali insomma che sembrano rientrare 'de jure' nella cultura dell'impressionismo; ma vediamo se possano entrarvi, e per che porta, i dipinti stessi.

Nel 1885-86 il Reycend dipinge a Genova. È lo stimolo della Scheveningen di Delleani che aveva viaggiato in Olanda col Camerana nell' '83? È possibile. Ma il 'Porto' con l'acqua abbacinata dal sole fra le vernici scure dei vascelli (anche a giudicar dalla cattiva fotografia del quadro che si sta ora ricercando perché figure a Venezia) sembra più intenso e carico di un Jongkind.

Ancora dell' '85-86 è la grande veduta del 'Porto di Genova', pure smarrito; ma che dalla fotografia impallidita che mi attento a riprodurre /tavola 10/ appare senza precedenti (e ahimè senza conseguenti) nel nostro Ottocento; operato com'è, da un capo all'altro, da una tessitura fitta e levitante, da un brulichio di tocchi a cediglie, a scorze, a striscioline di toni, tutto secondo distanze poetiche d'aria e di lume. Simile, ma non così forte, c'è da ricordare a confronto, nell' '84, soltanto il 'Porto di Trouville' di quel Boudin di cui già Baudelaire aveva vantato le 'bellezze meteorologiche'. Ed è pure la prima volta che fra noi, in Italia, la fi-

gura umana non si atteggia nel quadro, infestandolo; e senza, per questo, scadere a petulante vignetta.

Che mai si disse subito in Italia di questi dipinti? Nulla o quasi nulla, naturalmente. Non parliamo del cenno banale di Primo Levi (l'Italico) nel suo 'Il secondo Rinascimento' del 1884. Ma l'Archinti (o Chirtani come amava firmarsi): 'Ora dovrei dire di Reycend'; e nulla segue (1880); o, nell'85: Reycend non fa variazione nella sua situazione artistica, benché abbia esposto una quantità di quadretti...

Ma di quei tanti quadretti, qualcuno è ancora superstite, e tale che per un occhio esercitato da settant'anni di purgatorio, 'fa variazione'...

Nei 'Dintorni di Torino' (Torino, Museo Civico, Dono Longhi) /tavola 11/ l'intacco dei tetti bruni sulla giustezza del cielo grigio e rosa percorso dalle nuvole e dal fumo della ciminiera, la lingua d'ombra sull'erba stazonata del prato magro, dà al motivo, pur visto con acutezza indicibile, una inclinazione di sentimento che sembra intriso nella memoria di quell'aria stessa, di quelle cose, di quella figurina sfatta, al limite caduco e corsivo tra campagna e città. Inutile ripetere le cose che vengono più presto alla mente; non gl'incastri dei macchiajoli, direi, ma le migliori poesie della pittura francese intorno al '70; che il Reycend non poteva conoscere, a questa data; sicché giova credere ch'egli ci porga un segno di ideale 'contemporaneità' che recherà per sempre il suo nuovo nome.

'Gli alberi nella neve' — forse ancora più antichi — (Torino, Museo Civico, Dono Longhi) /tavola 12/ sembrano più intensamente richiamarsi al 'mesto' di Fontanesi anche per l'impresa del motivo dominante; ma la furia delicata con cui l'occhio coglie il punto di 'bellezza meteorologica', nel cielo insudiciato dalle ditate d'aria, gli alberelli disperati in tono prugna e violetto, le scivolote del tócco sulla neve che smotta in primo piano, sembrano scavalcare, al di qua dell'impressionismo, fino a Van Gogh, ai fauves, e a De Pisis.

Che il Reycend non avesse ormai bisogno di 'inclinare' troppo il motivo, né di 'ovalizzarlo' alla Fontanesi, è palese, del resto, non appena egli si trasporta in campagna. Ad ogni ora, la sua giustezza. 'In giardino' (Torino, Museo Civico, Dono Longhi) /tavola 13/, le biacche sfiorano tra i verdi, strisciano tra i rami e sulle figure che si spezzano nella luce come cose che sono, senza dar segno di sentimenti privati. Di questa misura, si confrontino le macchiette, in plastilina colorata a piacere, di Delleani; l'aneddoto è subito in pelle, e prude.

Alla guisa degli 'impressionisti', il Reyceud non poteva anche non inventare in questi anni, e fu naturalmente, 'autogenicamente', la quasi ripetizione di uno stesso motivo in ore diverse. Nel 'Porto di Genova di giorno' (Torino, Museo Civico, Dono Longhi) /*tavola 14*/ la fluida spiegatura dei toni di bianco e di grigio, di lacche e di bruni tra l'acqua e le vernici dei velieri e le case sulla collina, sempre mi rammenta il fondale di Manet nella 'Partenza del battello di Folkestone'. Nel motivo analogo visto a tarda sera (Torino, Museo Civico, Dono Longhi) /*tavola 15*/, in poche strisciate dense di bruno e di azzurro e le luci rosa acciaiate, l'intensità della scoperta 'tonale' sorprende, dopo quasi settant'anni, come cosa d'interiorità indicibile. Qui non vien fatto più di provarsi a dire Jongkind o, magari, Marquet; Reyceud è già l'unico nome da potersi pronunciare.

E, accanto agli impressionisti, egli scopriva intanto, anche l'inesauribile paesaggio 'cittadino', senz'altro pretesto che 'ottico-poetico'. Non si rifiutò alla 'veduta' totale che gli giungeva dalla tradizione Canaletto-Corot, ma spesso pose il cavalletto sul canto delle vecchie piazze, sui viali, sul Lungo Po. Torino dovrà amorosamente ricercare i frammenti di questa sua patetica biografia scritta da Reyceud tra l' '80 e il '900. Questa piazza alberata (Torino, Museo Civico, Dono Longhi) /*tavola 16*/ qual'è? Piazza Saluzzo dove il pittore stava da giovine? Piazza Santa Teresa? I torinesi non sanno più dirlo. Pure, questa è intensa poesia 'cittadina', come quella dei grandi pittori di 'boulevards' (se non fosse di quella macchietta 'melanconica', un po' troppo densa per non farsi notare).

Il Reyceud si avviava ormai ai suoi quarant'anni e non vedeva farsi luce da nessuna parte. Poté pensare ai casi suoi e chiedersi se non fosse meglio 'arrangiarsi' almeno nel quadro di maggior formato, dove il 'sentimento' fosse intitolato e spiegato bene, come sapeva fare il Calderini che tanto piaceva. Nell' 'Albero e lo stagno' (Torino, Museo Civico, Dino Longhi), per esempio, che è tela più grande del solito, il cielo a bioccoli è modulato stupendamente dall'occhio soltanto; ma la bália in rosa e azzurro, sul fondale di bosco, è un po' troppo preziosa e i primi piani con la ribalta dei fiori ammazzettati e i rondoni svolanti, aggiunti in istudio, denunciano il breve, scusabile cedimento.

E magari s'immaginò di cedere anche recandosi ai 'Giardini Reali' (Torino, Museo Civico, Dono Longhi) /*tavola 17*/, ch'erano il motivo prediletto, il tavolo riservato, per dir

così, del Calderini; ma, salvo qualche lieve indugio illustrativo e letterario nelle foglie secche dei primi piani, l'intrigo degli alberi spogli che cavillano sul cielo ovattato ha l'eleganza poetica che sarà poi di certi De Pisis parigini o milanesi.

Del resto, ben altri pericoli erano in vista. L'insidia della montagna, per esempio. Nulla fu più esiziale per la pittura che salire oltre la zona dei castagni. E qui siamo proprio sul topico decennio della pittura d'alta montagna, fomentata da una retorica che poteva serbar qualche pregio in letteratura, se pur lo serbò, ma alla pittura tolse il riposo dell'orizzonte, suggerì lo staglio casuale dei motivi 'impressionanti', promettendo di farle toccare col dito il cielo di una mitologia annichilante. Sono gli anni dei Carducci a Courmayeur. 'Piemonte' è del 1890; 'Mezzogiorno alpino' di circa il 1895. Si gioca sui concetti di eterno (già le nevi erano 'eterne') di 'infinito', di 'sacro'. È la tragedia di Segantini. 'Dal grande altare nival gli spiriti — del Montebianco sorgono attoniti', è Carducci dell' '89; del '91 è il 'Nirvana' di Segantini. Più in basso si affaticano i soci del Club Alpino Italiano, e Guido Rey, come un camoscio sui picchi, fa le fotografie in rivalità coi pittori.

Non che il Reycend indulga troppo a questo vizzo, cerca anzi di restare obbiettivo e impassibile di fronte ai canaloni e alle slavine; ma è un brillio pericoloso. Basta confrontare i 'Dintorni d'Ivrea' del 1891 (belli come un Corot biondo), o l' 'Autunno Canavesano' del 1896 (con l'orizzonte lontano disteso e solenne come un Van de Velde) ai 'Monti della Valchiusella' (1898), dove soltanto i primi piani di prato sembrano validi, per accorgersi che la montagna non giovò neppure al Reycend. E il commento che il Vinardi fa, ancora nel 1912, di certe sue tele ('la montagna ci parla di pace, di forza, di purezza e di fede. È l'inno che sale: in alto, in alto i cuori!'), anche se storpia la verità, sempre assai più discreta, del Reycend, non manca di denunciare il pericolo.

Pure, la forma personale del suo 'impressionismo' si precisò proprio in questi anni, ma fu nei boschi di castagno e nei fondovalle. Anche il Carducci, a più giusta altitudine, ancora nell' '89, aveva dato: 'va su' tuoi verdi prati l'ombría delle nubi fuggenti', che assomiglia alla poetica 'orizzontale' del Reycend, composta di grandi radure assolate, ma zebrate da strisce d'ombra più lunghe, più brevi, come lancette dell'ora che passa. In 'Sotto i castagni' (è un quadro del '91), il Reycend trovò anzi la forma definitiva del suo tócco, a scandella, che non abbandonerà più: una specie di 'trapunto',

di 'impuntito' tanto suo proprio come lo sono, caso per caso, le diversificazioni del tócco in Monet, in Pissarro, in Sisley.

Da questo trepido scrutinio, in verde rosa e oro, venne un mormorio poetico che fu cosa inaudita fra noi; anzi, tra il 1890 e i primi decennj del nuovo secolo, la forma, credo, più viva e delicata che un italiano sapesse esprimere, 'de son cru', nell'àmbito della civiltà impressionistica.

Forse ancora entro l'ultimo decennio del secolo scorso è da porre 'La donna in rosso con la bimba in bianco nel bosco' (Torino, Museo Civico, Dono Longhi) /tavola 18/ che stupisce non solo per la spregiudicata acutezza dello squillo cromatico entro i verdi avvolgenti, ma per la interpretazione affatto 'paesistica', verrebbe detto, della figura, slegata da ogni altro sentimento che non sia quello della immersione nel folto di natura, di cui è conscio lo spettatore soltanto.

Altre rivelazioni, non è da dubitare, verranno se si attenderà via via a riesumere le cose più meditate del Reycend nei primi decennj del '900. La 'Veduta di Torino', per esempio, a me nota soltanto da una snervata fotografia favoritami da Vittorio Viale, ha tutta l'aria di volerci riserbare la conoscenza di un 'capolavoro'. Una veduta completa, si pensi, della città, vista forse da un orto di Val Salice, con i tetti rosa ruggine, e, nell'aria che fumiga, le case tremanti di tutta Torino; sì, compresa anche la Mole del grande Antonelli. Il quadro ammirevole è del 1905, quando Reycend, per dirne una, non è più neppure invitato a Venezia; dove non figurò infatti che tre volte dal '95 al '99. Del resto, meglio così. 'Que diable allait-il faire dans cette galère?'

Non che Torino gli fosse più allegra. Ma insomma egli era ad un passo del suo Canavese che gli suggeriva, credo già nel secondo decennio, questo 'Tempo di pioggia' (Torino, Museo Civico, Dono Longhi) /tavola 19/, dove il viola patetico soffocato tra i bruni delle foglie a cespò sotto i tetti rosa, non scade accanto alle più tenere poesie del Sisley tardo, nella campagna di Moret.

E sicuramente del secondo decennio (ché il quadro di maggior formato è del 1916) è anche lo studio per il 'Casolare nel bosco' /tavola 20/ dove il tócco trapunto dalle infinite modulazioni di verde, bruno, rosa e oro giunge alla insistenza ossessiva di un Monet tardo.

Dato infatti il simile punto di partenza, la poesia fedele all'occasione ottica del motivo, non v'è da sorprendersi che simile fosse anche il punto d'arrivo. E non v'è dubbio che, come per il Monet, così non mancarono nel Reycend dei

EDIZIONI D'ARTE ANTICA

BEATO ANGELICO	Testo di Emilio Cecchi
IL CARAVAGGIO	» Roberto Longhi
PIERO DELLA FRANCESCA	» Mario Broglio
GIOTTO	» Carlo Carrà
IL GRECO	» Roberto Longhi
MATHIAS GRUNEWALD	» Theodor Däubler
MASACCIO	» Carlo Carrà
MELOZZO DA FORLÌ	» Antonio Baldini
IACOPO DELLA QUERCIA	» Matteo Marangoni
SCULTORI ROMANICI	» Roberto Longhi
LUCA Signorelli	» Giorgio De Chirico
PAOLO UCCELLO	» Roberto Longhi

Edizioni fuori serie: **IL CARAVAGGIO**

Tutta l'opera raccolta ed interpretata da **ROBERTO LONGHI**
Grande edizione numerata in 500 esemplari formato 30 x 40 con
oltre 50 riproduzioni.

EDIZIONI D'ARTE MODERNA

GERGES BRAQUE	Testo di Maurice Raynal
CARLO CARRÀ	» Mario Broglio
NINO COSTA	» Roberto Longhi
ANDRÉ DERAIN	» Theodor Däubler
GIOVANNI FATTORI	» Emilio Cecchi
MACCHIAIOLI TOSCANI	» Antonio Baldini
Lega - Sernesi - Abbati - Signorini	
GIORGIO MORANDI	» Mario Broglio
PITTORI PIEMONTESI	» Roberto Longhi
Fontanesi - Avondo	
PITTORI PIEMONTESI	» Roberto Longhi
Tellecanti - Reycaud	
MEDARDO ROSSO	» Ardengo Soffici
Sculture e disegnatore	
GIOACCHINO TOMA	» Roberto Melli
EDITA WALTEROWNA	» Mario Broglio
ZUR=MUEHLEN	

Edizioni fuori serie: [già pubblicati]

GIORGIO DE CHIRICO 12 tavole in fototipia con giudizi critici di
Soffici - Apollinaire - Salmon - Marx - Carrà - Papini - Bianche. **L. 6**
GILBERT CLAVEL «Espressioni d'Egitto» trad. di I. Tavoletto. **L. 10**
ROMANO DAZZI Disegni 12 tav. in fototipia, pref. di U. Ojetti. **L. 10**

tardi anni talune collusioni col 'decadentismo' ormai crescente. Basta confrontare quell'ultimo studio col quadro completo per accorgersi che, nel precisare le forme, il picchietto luministico segna in margine un tracciato vagamente ornamentale che dà al quadro qualcosa di gala ricamata, di luminaria, qualcosa di 'musicale' anche (altra evasione) che talvolta sembra affacciarsi persino dai nuovi titoli: 'Squilli d'oro', 'Preludio di settembre', 'Armonie primaverili', 'Armonie d'autunno' e persino 'Armonie grigie' (1907) che è quasi un titolo del Govoni 1903. (Dal 1905 il Pica lanciava, del resto, l'Anglada y Camarasa...)

E che altro poteva fare un vecchio stanco, ingegnandosi a non perdere il contatto coi tempi, ora fattisi preziosi? Anzi, quasi sorprende che la critica non si sia affrettata a scoprire il Reycend almeno in questo suo nuovo aspetto; posto che aveva così bene mantenuto il suo triste impegno di non accorgersi dell'aspetto precedente, tanto più in alto.

Potrà darsi in altra occasione un'antologia completa della poca critica sul Reycend dal 1880 ad oggi. Non dico che sarà un gran quadro. Qui mi limito a pubblicare in facsimile un volantino editoriale lanciato nel 1920 dalla rivista d'avanguardia 'Valori plastici', abbastanza istruttivo per lo schieramento degli interessi critici italiani in quel momento. Può significare qualcosa che io riservassi a me la parte sui piemontesi e con la stessa formulazione — Fontanesi, Avondo; Delleani, Reycend — che soltanto quest'anno si potrà finalmente studiare un poco alla Biennale di Venezia.

Ma perché già si parla della cosa in vario tono e perché mi sembra di avvertire da parte degli amici 'subalpini' il sospetto che anch'io intenda esaltare il Reycend con la speciosa allegazione ch'egli sarebbe stato l'unico italiano che 'capì l'impressionismo', li disinganno subito. Reycend è per me bene piemontese, io sono con loro. Ma può restarlo proprio perché la cultura paesistica piemontese è cosa ben più seria e connessa di quanto comunemente si dice; a mio parere, anzi, in tutto il nostro Ottocento, la più costantemente elevata. La grande poesia dell'impressionismo, può aiutare, è anzi indispensabile per riconoscere al Reycend — dopo la lunga misconoscenza — la qualità più eletta; ma non perciò si intende svellerlo a forza, ché non si potrebbe, dal lungamente coltivato 'Giardino reale' del paesismo piemontese; una continuità di cultura che poteva ben riconoscersi, sul finire, in quella varietà sommamente pregiabile che fu la 'natura delicata' di Enrico Reycend.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Ancora sulla cultura del Fouquet.

I due accenni, per verità un po' arcani, nel numero scorso di 'Paragone', alla cultura italianizzante di Jean Fouquet, quale poté configurarsi nel suo viaggio d'Italia, tra il 1440 e il '50, meritano una breve dilucidazione; di tale importanza è l'argomento. Le mie vecchie osservazioni su 'Piero, Fouquet, Charonton' nel libro del '27 sul maestro di Borgo San Sepolcro sono state infatti esumate, finalmente, nel bel volume di Grete Ring sulla 'Pittura francese del Quattrocento' (Phaidon, 1949) e anche nel corso su Piero tenuto anni fa dal compianto Focillon e ora ricomposto in volume dalle attente cure del Chastel. Ma, come spesso avviene, ciò si verifica quando, dopo tanti anni, la vecchia idea, e proprio da parte di chi la propone, sente il desiderio di precisarsi meglio, magari limitandosi o tramutandosi di luogo.

La traccia per questa limitazione era già suggerita da quando, il Toesca, nel 1930 ('Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana, p. 101), indicò l'aspetto strettamente 'fouquetiano' di due eccezionali miniature del 'Libro di Santa Marta' nell'Archivio di Stato a Napoli [tavole 21, 22/]. Dopo questa indicazione, da tutti trascurata ma sorretta anche dalla datazione approssimativa dei due fogli che calza bene col viaggio dell'artista francese, la presenza del Fouquet a Napoli, oltre che a Roma, potrà quasi darsi per certa. Ma allora bisognerà anche riconoscere che la data (intorno al '45) è un po' precoce perché questi suoi strenui italianismi, spazianti sul fondo nordico lussuoso ed attento, abbiano già ad essere dal fonte di Piero. Piero era ancora molto giovine a quei giorni; e, pur senza escludere un suo precoce apporto alla fiorentina 'civiltà di Sant'Egidio' fin dal '40, sul cielo del viaggio fouquetiano sembra poter di nuovo brillare la stella, già alta e brillante, dell'Angelico; 'uomo nuovo' ed antico ad un tempo, come sempre meglio si scopre.

Ma si soggiunga che l'inserzione del Fouquet, già così pienamente confermato, nella cultura artistica napoletana sul '45 promette di essere importante anche per altro; e cioè per la verosimile mutazione di Colantonio e la non lontana educazione a Napoli dello stesso Antonello. Quando infatti si rilevi come i piccoli Beati francescani che fiancheggiavano (secondo la buona ricostruzione del Bologna) il retablo di Co-

lantonio a San Lorenzo Maggiore si spicchino da tutto il restante (ora spagnolesco, ora filofiammingo) dell'altare, proprio per un nuovo e sottile accordo mentale tra Nord e Sud; e quando si passi a constatare la simiglianza, se proprio non si voglia dire l'identità poetica di codesti santini /tavola 23 a, b/ con molte figure della cronaca Cockerell, qui illustrata da Ilaria Toesca, oltre che coi due fogli del Libro di Santa Marta; allora sembrerà lecito sperare che un vero progresso sia imminente nel chiarimento definitivo della cultura del grande maestro di Tours e del suo passaggio per l'Italia, da Firenze, a Roma, a Napoli.

r. l.

Agnolo Bronzino: il 'San Giovanni Battista' della Cappella di Palazzo Vecchio.

Sulle vicende che, non molto tempo dopo l'esecuzione, toccarono alla parete di fondo della Cappella dipinta da Agnolo Bronzino in Palazzo Vecchio a Firenze, è il Vasari a fornire questo esatto ragguaglio (*Le Vite*, ed. Milanese, 1881, VII, 597):

'Nella tavola di questa cappella, fatta a olio, che fu posta sopra l'altare, era Cristo deposto di croce in grembo alla Madre; ma ne fu levata dal duca Cosimo per mandarla, come cosa rarissima, a donare a Granvela, maggiore uomo che già fusse presso Carlo V imperatore. In luogo della qual tavola ne ha fatto una simile il medesimo (cioè il Bronzino), e portata sopra l'altare in mezzo a due quadri non manco belli che la tavola; dentro i quali sono l'Angelo Gabriello e la Vergine da lui Annunziata. Ma in cambio di questi, quando ne fu levata la prima tavola, erano un San Giovanni Batista ed un San Cosimo, che furono messi in guardaroba quando la Signora duchessa, mutato pensiero, fece fare questi altri due'.

Ma anche se mancasse una testimonianza tanto precisa e attendibile, l'attenta lettura dell'insieme come ci si presenta oggi suggerirebbe che, in un complesso così studiatamente articolato qual'è la Cappella di Eleonora di Toledo, v'è qualcosa nella parete di fondo /tavola 24/ che si inserisce a forza, senza entrare nel fluente svolgimento che collega i vari spartimenti figurati. Ciò, non tanto per l'evidente discrepanza stilistica delle due tavole dell' 'Annunciazione' rispetto alla volta, alle pareti e, soprattutto, alle due figure di 'David' e della 'Sibilla Eritrea' che fiancheggiano la centina della pala centrale (discrepanza che potrebbe essere il normalissimo risultato di un differente momento cronologico, e perciò sorretto da una diversa esperienza, toccato alle due

Bronzino tavole nel lavoro, necessariamente lungo, del complesso); quanto invece per la mancanza di legame fra la 'Pietà' e le due figure laterali, legame che, nella zona restata com'era in origine, fa sì che la Sibilla ed il Re biblico, convergendo verso il fatto preannunziato dalle loro profezie, ne costituiscano quasi un ampliamento ed un commento. L'idea strutturale doveva cioè estendersi anche alle parti poi rimosse per volere della Granduchessa, e per le quali tutta la recente letteratura sul Bronzino serba il silenzio.

Recentemente mi è avvenuto di incontrare, in una collezione privata di Londra, un dipinto in cerca di attribuzione /tavola 25/, che, oltre ad essere un Bronzino certo, corrisponde perfettamente ai dati richiesti per l'identificazione del primitivo laterale di sinistra della 'Pietà' di Palazzo Vecchio (o meglio, del prototipo donato al Granvelle ed oggi nel Museo di Besançon). E infatti, se per l'inserzione del vano oggi occupato dall'Arcangelo Gabriele mancano alla nuova tavola pochissimi centimetri in altezza (essa misura 147×52), la lieve differenza risponde esattamente al breve tratto di cui la centina di questo 'San Giovanni' è stata decurtata, durante le peregrinazioni durate poco più di quattro secoli dal giorno in cui da Palazzo Vecchio venne trasferita al guardaroba medico.

Quanto al soggetto, la genericità che in un quadro fiorentino del Cinquecento comporta una rappresentazione così diffusa come il Battista, è scontata dall'atteggiamento della figura, che alludendo ad una continuazione del campo figurato verso la destra, denuncia di appartenere ad una serie, e presuppone l'esistenza di almeno un altro pannello. Per lo stile poi, la somiglianza con il 'David' e la 'Sibilla' tocca un tale grado di contiguità e, rispetto agli affreschi della volta e delle altre pareti e alla stessa 'Pietà' di Besançon, in modi così arcaici, da render subito valida l'ipotesi di una assoluta precedenza sortita nell'esecuzione da questo 'San Giovanni' e dal compagno 'San Cosimo' ancora smarrito, oltre che dai due scomparsi ad essi sovrastanti; prima cioè del quadro di Besançon, ultimato nel 1545. Il pannello qui pubblicato mi sembra del resto fornire una conferma alla ipotesi circa la prima attività del Bronzino e dei suoi rapporti di lavoro col Pontormo suggerita a Craig Hugh Smyth dalla 'Sacra Famiglia' attribuita al Pontormo nella Collezione S. H. Kress a Washington (cfr. 'The Art Bulletin', XXXI, 1949, pag. 184 e ss.); dove certi brani mi sembrano raggiungere l'identità (vedi il San Giuseppe) con il nuovo dipinto; nel quale, d'altra parte, mi sembra di avvertire un leggero grado di avanza-

mento in quella medesima declinazione dei modi del Pontormo segnata dalla tavola Kress. È l'avanzamento, insomma, per cui l'instabile irrequietezza del segno di Jacopo Carucci sembra finalmente trovare una soluzione, non meno irrealistica e trasfigurata, verso un *idealismo plastico superbamente glaciale* (Longhi, 'Vita Artistica', II, 1927, pag. 7). Di esso è qui stupendo documento il panno vino-ametista mescolato a *frammenti ammirevoli di realistica*, come la ciotola; di una così lucida precisione da non ceder neppure a certe acutissime scoperte di Santi di Tito o, persino, di Orazio Gentileschi. Questo, anche a tacere dell'intelligenza che ha regolato, nella strettura obbligata, il taglio compositivo di questa figura. Ad esso doveva far riscontro un analogo atteggiamento nel pannello, tuttora smarrito, del San Cosimo, alludente forse ai tratti fisionomici del Granduca, secondo che divenne poi consuetudine nella Firenze 'controriformata' del tardo Cinquecento.

Da questa parziale restituzione risulta che la profonda alterazione della prima idea strutturale della parete in séguito alla chiesta dei nuovi soggetti per la seconda versione, è stata conseguenza di disposizioni precise e del tutto estranee alla mente del pittore; sicché non è lecito trarne deduzioni relative allo svolgimento mentale del Bronzino, ed a una sua eventuale conversione in senso 'antirinascimentale', con l'abbandono della concezione spaziale unitaria per un ritorno 'neo-gotico', cosa che del resto, a quei tempi, non sorprenderebbe.

Federico Zeri

Lelio Orsi: Una 'Annunciazione'.

Questa 'Annunciazione', che mi pare un'opera certa di Lelio Orsi [tavola 26], è stata trovata troppo tardi perché potesse figurare nella Mostra del 1950 a Reggio Emilia; e c'è da rammaricarsene, perché, a parte l'importanza che in un catalogo tanto breve assume l'aggiunta anche di un solo numero, il nome di Marcello Venusti, sotto cui era classificata, pur essendo errato costituisce tuttavia una buona indicazione per l'esatto impianto del problema delle esperienze romane di Lelio. Non credo che la tavoletta (centimetri 35 x 26) sia stata eseguita proprio a Roma; ma mi sembra assai ragionevole porla dopo la giovanile 'Santa Margherita' del Museo di Cremona come il numero più antico, fra le cose fin qui note, che rifletta immediatamente gli in-

Lelio Orsi contri del 1554-1555, per quel tanto di acerbo che risulta dal confronto con le altre opere certamente posteriori, quali il 'Presepe' di Berlino, il 'Martirio di Santa Caterina' di Modena, la 'Pietà' di Palazzo Venezia e l' 'Isacco' di Napoli. Lo spunto, non c'è dubbio, è fornito dalla notissima 'Annunciazione' di Marcello Venusti nella Galleria Nazionale di Roma, ma la traduzione subita dal modello è davvero singolare. L'accento di spiraglio mistico, il tono di illuminazione improvvisa che fanno del dipinto del Venusti una sorta di poemetto della solitudine, ispirato ad un momento di sospensione silenziosa e raccolta, sono svaniti, virando verso un discorso lucidissimo, sostenuto da incessanti suggestioni nervose, da soluzioni taglienti, da imprevisti. La Vergine (che come nel prototipo deriva, almeno per la parte superiore, dal guerriero con lo scudo a sinistra nella 'Conversione di Saulo' di Michelangelo), la Vergine da Sibilla ciociara è giunta a significare il momento in cui la Santa di Cremona si modella sul tipo di una qualche Imperatrice marmorea 'come se ne veggono negli Horti Cesii'; la modesta suppellettile in noce, fregiata al più da qualche borchia liscia, ha ora così poco del rustico e del dimesso, che l'elegante letto a volute non sfuggirebbe accanto al mobilio del Palazzo del Té; sul tavolo, la statuetta di Mosé non è più il massiccio e pesante blocco michelangiolesco alleggerito solo di quel tanto di soverchio che si frappone al raggiungimento del *concetto*, ma è ora un bronzo di conchiusa squisitezza, un pezzo da grande collezione, che vedremmo agevolmente nelle mani di un ritratto del Bronzino o del Salviati; e nel fondo, il tempio a cupola, fra Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo del Duca, non si ravvisa nemmeno alla lontana nel curioso torrione poligonale, che pare una Ghirlandina riveduta *alla Patinier*.

Se dunque questa tavoletta è il punto di massimo accostamento alla scuola romana, ci sembra che difficilmente potrebbe misurarsi con più esattezza la profonda diversificazione, in senso personale, del michelangiolismo (se pure è lecito usare questa definizione) di Lelio. E se ne conclude che al momento del suo arrivo a Roma l'assimilazione dei motivi circolanti fra Mantova, Modena, Parma e Reggio, le radici nel mondo dei manieristi emiliani erano già in lui troppo profonde perché potesse accettare dal Buonarroti e dai suoi creati qualcosa di più che dei semplici pretesti su cui esercitare il suo instancabile talento. Talento di teorizzatore, che dopo mille variazioni tematiche si arresta in una sfera così intellettualistica da far assumere il senso di preziose

rarietà anche ai dati di natura: come, nel nostro caso, il gatto *Lelio Orsi* accovacciato sotto il tavolo, o la bianchissima colomba che si affaccia presso la Vergine, oltre le vesti di un azzurro intenso, quasi da primitivo in lapislazzulo.

Nella ricerca perciò di quello che i mesi romani hanno significato di veramente decisivo ed essenziale per lo stile di Lelio, l'appiglio al Buonarroti o ai suoi dipendenti (che d'altra parte avevano, già verso il 1550, cominciato a dirottare in varie direzioni) non chiude la questione. Anche se la lettera del 1559 richiede a Roma i disegni della Cappella Paolina (ma l'attività architettonica dell'Orsi non esclude che la domanda non riguardasse solo gli affreschi), o se ricordi della parte superiore del 'Giudizio Universale' della Sistina si contano in numero relativamente grande per un catalogo così scarso come quello finora accertato, il tono fondamentale allude costantemente alla base emiliana, su cui il michelangiolismo si sovrappone solo allo stato di frammento, o come materia da rielaborare. Dove piuttosto il momento romano sembra aver rappresentato qualcosa di sostanziale per Lelio (a parte Polidoro da Caravaggio che gli fu certamente noto, ma più attraverso le stampe la cui diffusione era ampia) è la conoscenza di Daniele da Volterra e delle sue soluzioni spaziali: opere come il 'Presepe' di Berlino, o il 'Martirio di Santa Caterina' a Modena nascono appunto dall'innesto, meditatissimo, del tronco parmigianinresco e primaticcesco con le spericolate articolazioni di masse e di volumi, di cui la 'Deposizione' alla Trinità dei Monti resta il precedente diretto. Ed è significativa al riguardo la confusione fra i due pittori: se una replica, o copia, del 'David' di Daniele (Louvre) passa nella Pinacoteca di Bari col nome di Lelio, non sarebbe sorprendente se un giorno un'attribuzione a Daniele come quella del 'Mosé che spezza le tavole della Legge' a Dresda (cfr. H. Voss, *Malerei der Spaetrenaissance*, I, fig. 34) venisse spostata in favore di Lelio. Io non conosco questo dipinto che per le riproduzioni; ma anche se esso dovesse restare definitivamente a Daniele, mi sembra che significherebbe ugualmente il punto cardinale dei rapporti fra i due pittori, che trovano conferma indiretta anche per un'altra strada: il parallelo cioè fra l'Orsi e il primissimo Taddeo Zuccari, anche lui forte debitore di Daniele, e anche lui toccato dalla cultura correggesca, anche se per mediazione di un emiliano di terz'ordine quale Daniele Porri.

Le cose più antiche di Taddeo, e specie la bellissima volta della Cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione a

Lelio Orsi Roma (1556) battono modi con cui Lelio avrebbe, più che simpatizzato, aderito; ed è anche questa la ragione (rinforzata dal comune interesse per Polidoro da Caravaggio) per cui certo Spranger ('Deposizione' di Bari) rammenta così intensamente Lelio Orsi, come lo ricordano anche certi passaggi di Giovanni De' Mio, la cui puntata a Roma deve cadere pochi anni dopo il 1555, e persino l'anonimo autore, così affine al De' Mio, del colossale 'Giudizio Universale' della Abbazia di Farfa; dove, alla data del 1561, quel particolare 'romanismo padano' sembra trovare una stupenda e riasuntiva conclusione.

Federico Zeri

Due disegni del Giani.

Il progressivo chiarimento del 'preromantico' Giani, già discretamente avviato in 'Paragone' (n. 7, 9, 11), invece di decantarsi meglio s'è piuttosto intorbidato per cagione di frizioni provinciali nelle quali non sorprende abbiano soffiato sull'esca persone cui sempre farà difetto quel freno morale senza che non si dà critica, né è lecito collaborare alla buona ricerca. Ma, anche fra riportaticci e dispettucci, son certo che il Giani darà egualmente altre belle sorprese e sempre a suo vantaggio.

I disegni, per esempio, del Museo Civico di Torino (delle cui fotografie ringrazio il direttore Vittorio Viale) sono, in gran parte, del tipo agilmente decorativo e classicheggiante, ma 'con fuoco', solito al Giani, al Gros e al primo Géricault; fra essi è utile un abbozzetto, un po' scenografico, di monumento sepolcrale al Canova, che è dunque databile entro i pochi mesi che intercorrono tra la morte dello scultore (13 ottobre 1822) e quella del Giani (21 gennaio 1823).

È probabile del resto che all'ultimo tempo romano dell'artista appartengano tutti i disegni del gruppo, e cioè anche quelli con figure di 'genere', per dir così, ma vagamente 'atteggiate'; due delle quali vale la pena di riprodurre. La prima */tavola 27/* è di un giovane infagottato entro un cappotto sdrucito, un tipo di letterato bohémien, forse un nostalgico della campagna di Russia, tra il Foscolo e... Julien Sorel. L'altra */tavola 28/*, anche più sorprendente, è di un 'macellajo' romanesco, d'una potenza d'umori tra archeologici e michelangiouleschi, che, ancora una volta, si prende un discreto anticipo sul Daumier e il suo turgido buonarrotismo - Louis Philippe.

r. l.

APPUNTI

A séguito dell'articolo nel numero 23 di PARAGONE ('Prima Cimabue, poi Duccio'), ci è caro pubblicare la risposta pervenutaci dal Prof. Millard Meiss, che mentre dichiara di voler mantenere per il dipinto la sua attribuzione a Duccio, conforta con la sua autorità la nostra proposta 'editoriale' per una grande mostra internazionale dei 'restauri' dell'ultimo trentennio. Speriamo che faccia strada.

SCUSI, MA SEMPRE DUCCIO.

In 'Paragone', nel fascicolo del novembre 1951, che ho ricevuto soltanto ora, il prof. Longhi mi pone un problema ed anche, devo dire, mi suggerisce la risposta. Nel suo articolo intitolato *Prima Cimabue, poi Duccio*, egli tratta del quadretto della Flagellazione che la Collezione Frick di New York acquistò un anno fa. Il Longhi attribuisce quest'opera a Cimabue, mentre io ne parlai in 'Art Bulletin' del giugno 1951 come opera di Duccio. Il Longhi è sorpreso, ed io pure, che le nostre opinioni siano talmente divergenti. Tuttavia egli, nel dimostrare la sua tesi, si limita a parlare del colore di Cimabue e della maniera con questo pittore iscriveva nell'oro i contorni delle forme — una tecnica che è visibile nella tavola Frick. Se non che questi contorni incisi appaiono anche nella *Madonna Rucellai* e nella *Maestà* di Duccio. Inoltre certe forme comè la testa di Cristo nell'Orto ci mostrano che tanto Duccio stesso quanto Cimabue (malgrado il Longhi) non sempre stendono il colore fino alla linea graffiata nell'oro.

Limitandosi a commentar brevemente la sua attribuzione a Cimabue, il Longhi si dedica a rintracciare le cause del mio errore. Egli lo fa derivare, almeno parzialmente, dall'influenza che su di me avrebbe esercitato la tradizione critica anglosassone e tedesca la quale, avrebbe esaltato Duccio a detrimento di Cimabue. Mi sorprende che il Longhi creda che io sia incantato da una tradizionale partigianeria contro Cimabue. È appunto perché questo pittore mi appare così grande che mi riesce difficile accettare le recenti attribuzioni fattegli dal Longhi stesso.

Il Longhi propone un'altra ragione per i nostri diversi punti di vista. Egli ha studiato il quadro alcuni anni fa; mentre io, come egli giustamente crede, l'ho conosciuto soltanto dopo la recente pulitura. Egli quindi conclude che le condizioni odierne del dipinto mi hanno sviato. La fotografia ch'egli pubblica della tavola nelle sue anteriori condizioni è davvero interessante. Ma sebbene io mi trovi disincline ad accettare conclusioni differenti da quelle del Longhi, alla cui intuizione dobbiamo tante importanti scoperte, debbo dire che questo dipinto, sia sudicio sia pulito, sia magari fin troppo pulito, a me pare un Duccio.

Il mio argomento in favore di Duccio non si appoggia tanto sulle sottiliezze della superficie del dipinto quanto sul giuoco delle linee, sui contorni delle figure, e su altri aspetti più ampi del disegno che subiscono meno gli effetti di abrasioni superficiali. Questo mio procedimento non del tutto normale avrebbe dovuto indicare al Longhi che io, per quanto egli lo credesse, non ignoravo i guasti subiti dalla tempera. Ad ogni modo, subito nel primo capoverso del mio articolo ho descritto le condizioni del quadro. Se questo fosse stato citato per intero anzi che decapitato, i lettori di 'Paragone' avrebbero avuto un'idea ben differente del mio giudizio.

Ma quando avvennero questi danni? Alcuni anni fa, Longhi dice, il dipinto 'appariva, pur sotto il velo (per altro sopportabile) di patina secolare, un Cimabue squisitamente integro'. Sebbene io non abbia visto

Duccio e Cimabue il quadro prima della pulitura, la fotografia rivela che sotto il velo la tempera, dal muro in su, aveva già subito notevoli abrasioni. La condizione del dipinto non era molto differente da quella di oggi, ossia da quella da me descritta. Ma purtroppo alcune perdite son certo avvenute. Per esempio, le tracce prima visibili del marcapiano nella facciata dell'edificio a sinistra sono, come il Longhi osserva, quasi totalmente svanite. Il drappo del Cristo è divenuto ancora più trasparente, e il colore è pressoché sparito lungo l'orlo della gamba sinistra dal ginocchio in su. Anche io sono d'opinione che il dipinto sia stato pulito eccessivamente; tuttavia non nella misura indicata dal Longhi, poiché il restauratore non ebbe fra le mani un'opera perfettamente conservata. Ma anche una relativamente leggera abrasione del pigmento originale è una cosa seria davvero.

Negli ultimi vent'anni si son visti molteplici tentativi di restaurare la superficie originale dei dipinti primitivi. Il Longhi insiste con gran ragione che si provveda a far conoscere le esperienze dei migliori restauratori in modo che metodi seri e corretti divengano universalmente noti e dappertutto imposti. Un'esposizione internazionale di opere d'arte pulite, come egli suggerisce, proporrebbe a quei chirurghi della pittura i principali problemi tecnici e artistici, e nello stesso tempo attirerebbe precipuamente l'attenzione dei critici e dei direttori di musei, il cui dotto e accorto contributo è indispensabile. Un'esposizione di questo genere potrebbe essere iniziata da un'organizzazione internazionale quale l'UNESCO, che ha già dimostrato il suo interessamento in questo campo. Tale organizzazione dovrebbe anche assumere un compito laterale ma non meno urgente: alludo al problema del materiale fotografico. Le opere d'arte non vengono danneggiate soltanto dai restauratori. La nostra fiducia di poter trasmettere alle generazioni future le opere oggi esistenti è purtroppo meno sicura che nel passato. Nel 1946, mentre ero membro di un comitato che stava preparando un'esposizione di opere d'arte italiane danneggiate dalla guerra, cercai in Italia una buona fotografia dell'austero campanile di San Piero a Grado, prima della sua distruzione. La fotografia risultò irreperibile. L'Italia ha provveduto a raccogliere materiale fotografico, senza dubbio in misura uguale o anche maggiore di quella di altri paesi. Ciò nonostante, molto resta da farsi. Ogni oggetto di relativa importanza dovrebbe essere ben fotografato e quelli di gran valore con moltissimi dettagli. Sebbene il nostro più gran dovere sia la conservazione degli oggetti stessi, tuttavia non avremo adempito il nostro compito verso l'avvenire se non avremo anche provveduto a conservare in riproduzione l'immagine di ogni opera d'arte.

Millard Meiss

ETTORE LO GATTO

Storia del Teatro russo

VOLUME PRIMO

pp. 632, 186 ill., XLVIII tavole di cui IV a colori, rilegato tutta tela, sopraccoperta colorata.

I. Le origini - II. Dal primo teatro di corte al primo teatro pubblico - III. Dalla commedia dell'arte a un teatro nazionale - IV. La tragedia classica da Sumarokov a Knjažnin - V. Dalla commedia classica al dramma borghese - VI. D. I. Fonvizin - VII. Organizzazione e usi teatrali russi nel secolo XVIII - VIII. Vecchi ordinamenti e nuove tendenze del XIX secolo - IX. Dalla tragedia all'opera, dal balletto al *vaudeville* - A. S. Griboedov - XI. A. S. Puškin - XII. Tragedia romantica e dramma realistico - XIII. N. V. Gogol' - XIV. Teatri ed attori del secondo quarto del XIX secolo - XV. A. N. Ostrovskij - XVI. Romanticismo teatrale nel XIX secolo - XVII. Realismo teatrale nel XIX secolo - XVIII. L. N. Tolstoj - XIX. Teatri e attori della seconda metà del XIX secolo.

VOLUME SECONDO

di circa 600 pagine, 224 ill., XLVIII tavole di cui IV a colori, rilegatura in tutta tela, con sopraccoperta illustrata a colori.

XX. A. P. Čechov - XXI. M. Gor'kij - XXII. L. N. Andreev - XXIII. Naturalismo e estetismo del XX secolo - XXIV. Nuovi teatri e polemiche teatrali al principio del XX secolo. - XXV. Attori e cantanti tra la fine del XIX e il principio del XX secolo - XXVI. La decorazione teatrale e il balletto al principio del XX secolo - XXVII. Teatri vecchi e nuovi dopo la rivoluzione - XXVIII. Il repertorio russo-sovietico: 1, dal 1917 al 1934 - XXIX. Il repertorio russo-sovietico: 2, dal 1934 ad oggi - XXX. Il teatro d'opera e il balletto dopo la rivoluzione.

Due volumi indivisibili di imminente pubblicazione.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Usciranno nel corso del 1952:

MADAME CALDERON DE LA BARCA - *Vita al Messico* - a cura di Emilio Cecchi.

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua.*

ALBERTO MORAVIA - *Saggi critici.*

DIEGO MARTELLI - *Inediti* - a cura di Antonio Boschetto.

Antologia critica americana - a cura di Antonio Russi.

ROMANO BILENCI - *Anna e Bruno.*

ANNA BANTI - *Il bastardo.*

GIORGIO BASSANI - *Racconti.*

GIUSEPPE DE ROBERTIS - *Studi.*

Seguiranno:

S. T. COLERIDGE - *Biographia Literaria* - *Anima Poetae* - a cura di Claudia Ruggiero.

ADELIA NOFERI - *Studi sul Petrarca.*

Saggi di GIANFRANCO CONTINI, ORESTE MACRÌ e un romanzo di CARLO EMILIO GADDA.

In preparazione la seconda edizione di

La Capanna Indiana di ATTILIO BERTOLUCCI, poesie
Premio Viareggio 1951.

SANSONI FIRENZE